Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrh

Ludwig Schiedermair

BEITRÄGE

ZUR

GESCHICHTE DER OPER

UM DIE WENDE DES 18. UND 19. JAHRH.

VON

DR. LUDWIG SCHIEDERMAIR

PRIVATDOZENT DER MUSIKGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT MARBURG

I. BAND: SIMON MAYR

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1907

I. BAND:

SIMON MAYR

Vorbemerkung.

Diese Untersuchungen, die auf Anregung Hermann Kretzschmars in Berlin entstanden, fanden Unterstützung und Förderung. Dem Municipio von Bergamo, Signora Adele Massinelli vedova Mandelli in Bonate, sowie den Herren Avv. Camillo Guarenghi und bibliotecario Dr. Angelo Mazzi in Bergamo war es zu danken, daß der Verfasser die wertvolle Sammlung Massinelli in der biblioteca civica in Bergamo benützen konnte. Sie ermöglichten es, daß der Verfasser trotz einer Testamentsklausel des Stifters, nach der die Partituren weder eingesehen noch kopiert werden sollen, während seines ersten Aufenthalts in Bergamo die opere serie Mayrs studieren und auch Stücke aus ihnen kopieren durfte. Bei seinem zweiten Aufenthalt in Bergamo konnte dem Verfasser diese Vergünstigung nicht mehr erwirkt werden. Ferner ist der Herren Conte Francesco Cavazza in Bologna, Dr. Chr. Scotti, bibliotecario professore Melli, maestro Bernh. Zanetti, aggiunto Guiseppe Finazzi, sämtliche in Bergamo, Carlo Schmidle in Bologna, M. Freiherr von Bassus in Sandersdorf, Oberbibliothekar Dr. Kopfermann in Berlin, Archivar Weltner in Wien und stud. phil. Killing in Münster i. W. zu gedenken, die alle in liebenswürdiger Weise den Verfasser in seinen oft mühseligen Nachforschungen mit Rat und Tat unterstützten. Auch den Beamten der Bibliotheken zu Bologna (liceo musicale), Darmstadt, Dresden, Mailand (studio Ricordi), Wien (Musikfreunde) schuldet der Verfasser seinen Dank.

Um den 1. Band dieser Studien nicht zu umfangreich zu gestalten, mußten zahlreiche Einzelheiten teils weggelassen, teils für später zurückgestellt werden.

Marburg a. L., Ende Juli 1906.

Inhalt.

Einleitung.

Über Simon Mayr ist schon vielfach geschrieben worden[1]. Schriftsteller seiner Zeit wie unserer Tage beschäftigten sich mit seinem Wirken und Schaffen. Teils beschränkten sie sich auf Angabe des Werdegangs des Komponisten und seiner Werke, teils verfielen sie bei deren Aufzählung in nichtssagende Phrasen und übertriebene Lobeserhebungen. Bezeichnend für die Mehrzahl dieser Biographen ist die Tatsache, daß sie die Kompositionen Mayrs nur dem Namen nach kannten und ihre Urteile zumeist aus älteren Zeitungsartikeln schöpften. Schon der Umstand, daß von Mayr wie von den meisten Komponisten der damaligen

1) Carlo Gervasoni »Nuova teoria di musica« Parma 1812 S. 59 ff. — Ernst Ludw. Gerber »Neues historisches-biographisches Lexikon der Tonkünstler« Leipzig 1813. — Per il Settantesimo ottavo Natalizio del celebre Maestro G. S. Mayr; Tomponimenti, Bergamo 1841; der biographische Teil ist von A. G. Maironi Daponte, der poetische enthält Beiträge von Chiarli, A. Negri, B. Secco-Suardo, G. Valle, L. Nievo, G. Bini, J. Fornoni, P. Fumeo, G. Botelli, B. Romilli, C. Veronese, G. B. Baizini, J. P. Dolfin. — »Neuer Nekrolog der Deutschen« 23. Jahrgang S. 929 ff. — Augsburger Allgemeine Zeitung, Dezember 1845. — Ad. Schmidt »Österreichische Blätter für Literatur und Kunst« II S. 151. — Girol. Calvi »Musica sacra di S. Mayr« Mailand 1848. — Giov. Finazzi »Per la Solenne Inaugurazione del Monumento eretto alla Memoria del celebre maestro G. S. Mayr nella Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo«, Bergamo 1853. — Neue Münchener Zeitung 1857 Nr. 242. — Dom. Mettenleitner »Musikgeschichte der Stadt Regensburg«, Regensburg 1866, S. 166 ff. — Dom. Mettenleitner »Musikgeschichte der Oberpfalz«, Amberg 1867. — C. von Wurzbach »Biograph. Lexikon des Kaisertums Österreich« 1868, 18 S. 169 ff. — G. A. Biaggi »S. Mayr« in der »Gazzetta musicale di Milano« 1875 S. 295 ff. — F. Alborghetti e M. Galli »Donizetti-Mayr«, Bergamo 1875. — Rob. Eitner, Quellenlexikon . . .« Leipzig 1900. — C. Schmidl »Cenni biografici su G. S. Mayr e l'importanza della sua opera Ginevra di Skozia«, Triest 1901. — Christoforo Scotti »G. S. Mayr«, Bergamo 1903. — Herm. Kretzschmar »Die musikgeschichtliche Bedeutung S. Mayrs« im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 11. Jahrgang S. 27 ff. — M. Brenet »Simon Mayr« in »le guide musical« 1906, Nr. 10. — Biographische Notizen finden sich in fast jedem größeren Musiklexikon wie Fétis, Grove, Riemann u. a., auch in der Allg. Deutschen Biographie (Niggli). Der Vollständigkeit halber sei auch eine historische Erzählung »Auf Ruhmesflügeln« von M. Zoller (‚Bayerland' 1902) erwähnt, in der Mayr die Hauptrolle spielt.

Zeit nur einige Klavierauszüge, Arien und Cavatinen gedruckt wurden[1]), die Partituren aber im Manuskript in den verschiedensten Bibliotheken zerstreut liegen[2]) und lange Zeit als unauffindbar galten[3]), mußte eine Einschätzung der Werke fast zur Unmöglichkeit machen. Gerber[4]) registriert Mayr als einen »wegen seiner gefälligen Manier beliebten dramatischen Komponisten« und spricht die Vermutung aus, daß »Mayr 1794 bei der böhmischen Schauspielgesellschaft als Musikdirektor und 1795 zu Köln als Dommusikus« angestellt war. Maironi Daponte[5]) kommt nach der kurzen Besprechung von Mayrs Hauptopern zu folgendem Schluß: »L'Italia in preda all' entusiasmo, ed esultante al perenne ringiovanire de' perpetui suoi allori in ogni ramo di bell' arte, esaltò con affetto materno in questi lavori di Mayr le classiche inspirazioni del suo cielo beato, ed i portenti della feconda originale sua scola. Alemagna . . . proclamando nelle composizioni del figlio dell' organista di Mendorf l'armonia germanica accoppiata all' italiana melodia«. Zu ähnlichen begeisterten Worten versteigt sich Finazzi[6]), wenn er sagt: »Che egli tenne senza contrasto il campo; che nessuno gli contese il vanto di gran maestro del suo tempo; che egli ha goduto di una celebrità, che nessuno de' migliori artisti suoi connazionali ebbe maggiore; diremo, che, al comparir sulle scene della sua Lodoviska, della sua Ginevra, della sua Adelasia, della Rosa, della Medea e di troppe altre sue drammatiche creazioni che senza posa si succedeano a riempire di sè i più famosi teatri dell' Europa, il maestro Mayr, nei Giornali e ne' fogli privati o pubblici, non era più che si pronunziasse se non col soprannome di »grande, sommo, inarrivabile, sublime«: e la musica sua ad ogni tratto veniva detta »nuova, piena d'inaudite bellezze di effetti meravigliosi, di modi da nessun altro in pria tentati, in ogni sua parte perfetta, degna di far epoca nella storia dell' arte, a dir breve ricca di così alti e incomparabili pregi, da essere considerata come il tipo dello stilo drammatico del suo tempo«. Ebenfalls zu hoch gegriffen erscheint der in den einzelnen Biographien immer wiederkehrende Ausspruch[7]): »La

1) Klavierauszüge der »Ginevra di Scozia«, der »Adelasia« und der »Medea« lassen sich nachweisen. Einzelne gedruckte Stücke registriert C. F. Wistlings »Handbuch der musikal. Literatur«, bearbeitet von A. Hofmeister, Leipzig 1844 S. 94, 95 und 202.

2) So in Berlin, Dresden, Darmstadt, München, Münster i. W., Wien, Mailand, Bologna, Bergamo, Paris, London u. a. Städten. Die Fundorte sollen später genauer angegeben werden.

3) Auch Eitner a. a. O. kannte z. B. die zahlreichen, wichtigen Opernpartituren in der Biblioteca civica in Bergamo und im Studio Ricordi in Mailand noch nicht.

4) a. a. O. S. 369. 5) a. a. O. S. 11. 6) a. a. O. S. 29.

7) Maironi Daponte, a. a. O. S. 23, Alborghetti e Galli, a. a. O. S. 243, Schmidl, a. a. O. S. 10 u. a.

Germania puo andare superba d'aver dato all' Inghilterra un Haendel, alla Francia un Gluck, all' Italia un Simeone Mayr«. »A nessuno de suoi tempi secondo« steht in übertriebener Weise auf Mayrs Grabtafel.

Allein Mayr wurde nicht nur überschätzt, sondern auch wesentlich schief beurteilt. Es wird wiederholt versucht, ihn in die musikgeschichtliche Entwicklung einzureihen, dabei aber stets eine unbewiesene These zu Tag gefördert. So heißt es in einem Nekrolog der Augsburger Allgemeinen Zeitung[1]. »Frische, anmutige und hinreißende Melodie und besonnene Motivierung charakterisieren seine Schöpfungen. Seine Instrumentation ist zwar reich und harmonisch, verdeckt aber niemals den Gesang, dem er seine größte Sorgfalt zuwandte. Er war fähig, die Tage eines Scarlatti und Cimarosa für die italienische Musik zurückzuführen, die leider in dem ganz verweltlichten Streben des vielleicht talentvolleren, aber minder gebildeten Rossini und selbst durch seinen gewandten, aber nach dem Effekt in Einzelnummern haschenden Schüler Donizetti ihrem Verfall entgegenging, den der in den Saisons der letzten Jahre gefeierte Verdi schwerlich aufzuhalten vermag ....« Ebenso äußerlich muß uns die Kritik Biaggis[2] erscheinen: »Mayr portò nelle sue opere una varietà grandissima così nei disegni e nella forma dei pezzi, come nella condota e svolgimento, delle idee, come ne' movimenti ritmici, come ne' colori strumentali«. Und E. Zerbini[3] äußert sich dahin: »Mayr ci pare sia stato l'anello di congiunzione fra la musica italiana antica e la nuova«. Tendenziös lesen sich Bernsdorfs[4] Worte: »In seinen Produktionen herrscht Klarheit, Natürlichkeit, Anmut und Frische; einen hohen Schwung aber nahm seine Idee niemals und selbständig in der Erfindung ist er auch nicht. Das Verdienst, das Instrumentale in seinen Opern reicher gestaltet zu haben als vor ihm in Italien geschah, wird ihm vielfältig zugesprochen. Die französischen Komponisten zu Ende des vorigen und anfangs des laufenden Jahrhunderts und auch Haydn hat er in genannter Beziehung sich ganz ordentlich angesehen«. Wenn auch nicht einwandfrei, so doch schon vernünftiger lautet Scottis Urteil[5]: »Nessuno dei suoi contemporanei poteva, come lui, trar profitto dal realismo drammatico di Gluch, dalla melodia poetica italiana, dalla sapienza della strumentazione tedesca. E se, per necessità d'ambiente, fu costretto molte volte ad attenersi al genere prettamente italiano di Nasolini, di Piccini, Sacchini, come nelle sue opere buffe e nelle farse, viceversa, nei drammi seri, pur conservando l'impronta italiana, seppe assur-

1) a. a. O.
2) a. a. O. S. 295 ff.
3) bei Alborghetti e Galli, a. a. O. S. 232.
4) »Neues Universallexikon«, Dresden 1857, s. unter Mayr.
5) a. a. O. S. 24.

gere alla vera forma classica del melodramma«. Es ist zu verwundern, daß selbst die in Bergamo ansässigen Biographen, denen doch manche Partitur bekannt und zugänglich sein mußte, nicht einmal den Versuch machten, eine Wertung aus den Werken selbst zu gewinnen, und sich damit begnügten, Urteile zu fällen, die in ihrer allgemeinen Fassung auch auf andere Komponisten übertragen werden könnten.

Neben biographischen Abhandlungen besitzen wir über Mayr auch Aufzeichnungen bedeutender Zeitgenossen. So schreibt Spohr[1]) von Rom aus am 27. Dezember 1816: »Mayr . . hat, wenn auch nicht soviel Phantasie wie Rossini, doch sicher mehr Kenntnisse und ästhetisches Gefühl . . .« Und am 18. Januar 1817 bemerkt derselbe nach einer Morgenmusik beim Grafen Apponyi: » . . Mayr zeichnet sich durch Gewissenhaftigkeit in der Harmonie, durch Regelmäßigkeit des Rhythmus und eine gute Stimmführung in mehrstimmigen Sachen vor allen andern neueren Italienern sehr vorteilhaft aus«. Rossini[2]) äußerte sich über Mayr dahin: . . . Se (compositori de' giorni nostri) studiassero le opere di Mayr (di papà Mayr, egli diceva) che è sempre drammatico e che canta e che è melodico sempre, essi troverebbe tutto cio che cercano . . . e che a loro sarebbe utilissime«. Auch Goethe interessierte sich für »den alten Mayer in Bergamo«. Am 20. Januar 1818 schrieb er von Jena an Zelter[3]): » . . . In der Oper Elena des alten Mayer von Bergamo soll im 2. Akt ein Sextett vorkommen von der größten Wirkung. Eine böhmische Volksmelodie, eine Art Notturno soll zum Grunde liegen. Wäre es wohl möglich, zur Partitur dieses Sextetts zu gelangen? . .« Zelter antwortete am 1. März von Berlin[4]): » . . . Die Oper Elena von Mayer ist verbrannt; was schlimmer ist, sie ist nicht einmal gekannt, dennoch habe ich Kommission gegeben, mir wenigstens das verlangte Stück zu schaffen. Es ist doch der bekannte Simon Mayer? Denn den Vornamen hast Du nicht dabei geschrieben und einen andern Mayer unter den Komponisten kennt hier niemand; doch, doch. Einer meiner frühern Jünger, namens Meyer-Beer hat voriges Jahr in Padua Furore durch eine Oper gemacht, und das könnte ein jüngerer sein, da Du vom alten sprichst . . .« Eine Woche später schickte Goethe von Weimar aus an Zelter einen Auszug aus Stendhals »Rome, Naples et Florence« mit dem Vermerk[5]): »Hier etwas über den alten Mayer, das Dich unterhalten wird . .« Stendhal spricht sich nun über das genannte Sextett

1) »Selbstbiographie«, 1860, I S. 337.

2) Biaggi teilt a. a. O. S. 295 diese Stelle mit.

3) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796—1832, herausgegeben von F. W. Riemer, Berlin 1833, II S. 434.

4) ebenda, II S. 445.

5) ebenda, II S. 448f.

aus Elena in begeisterten Worten aus, die wohl Goethe veranlaßten, das Stück kennen zu lernen: »Ceçi est un morceau de génie que le vieux Mayer a gardé depuis sa jeunesse, ou qu'on lui a donné; il a soutenu tout l'opera . .« Doch Zelter war nicht in der Lage, das Sextett Goethe zu verschaffen, versprach aber, durch Vermittlung der Baronin von Pereira das Stück aus Mailand kommen zu lassen[1]. Von einer anderen Oper Mayrs ist in einem von Weimar am 11. November 1811 datierten Briefe Goethes an Zelter die Rede[2]: » . . . Brizzi ist wieder hier und wir hören heute Abend Ginevra, Königin von Schottland[3]. Ich wünschte, daß Sie bei uns wären, teils um dieses Fest mit zu genießen, teils mir Aufschlüsse über die Komposition zu geben, damit mein Genuß zugleich sinnig und verständig wäre.« Der bereits erwähnte Franzose M. de Stendhal (Henry Beyle), der sich auf seinen Reisen einen Geschmack in künstlerischen Fragen erworben hatte, kommt in seinem Buche über Rossini[4] in dem Kapitel »Histoire de l'interrègne après Cimarosa et avant Rossini de 1800 à 1812« ausführlicher auf Mayr zu sprechen. Nach seiner Anschauung erzielte Mayr deshalb Erfolge, »parce qu'il présentait au public une petite nouveauté qui surprenait et attachait l'oreille«[5]. Diese »petite nouveauté« erblickt er ganz richtig darin: »à mettre dans l'orchestre et dans les ritournelles et les accompagnements des airs, les richesses d'harmonie qu'à la même époque Haydn et Mozart créaient en Allemagne«. An Ausfällen gegen Mayr tut sich nun Stendhal schon aus dem Grunde genug, um Rossini, über den sein Buch handelt, in desto glänzenderem Lichte erscheinen zu lassen. Wenn Stendhal Anekdoten auftischt[6] oder z. B. behauptet[7]: »Mayr est le compositeur le plus correct, Rossini est le grand artiste«, so sind wir über des Verfassers Absicht wohl nicht im Zweifel. Gegen die Bemerkung: »Mayr était applaudi comme ne pas croire l'égal des grands maîtres« wendet sich Mayr in seinen »cenni confidenziali« selbst: »Una tale presunsione non ebbe giammai luogo nel suo animo; e forse sarebbe stato per esso

1) ebenda, III S. 49.

2) ebenda, I S. 465.

3) Daß damit die Ginevra von Simon Mayr, und nicht etwa die von Isouard, Tritto oder Mosca gemeint ist, geht unzweifelhaft aus einer Notiz in der »Allgemeinen musikal. Zeitung« (Leipzig, 16. Jahrgang, S. 299) hervor, wonach Mayrs »Ginevra« im Winter 1811 und 1812 bei Gelegenheit der Anwesenheit des berühmten kgl. bayerischen Kammersängers Brizzi in Weimar zur Aufführung kam.

4) »Vie de Rossini«, Paris 1824, 2 Bde.

5) ebenda, I S. 19.

6) So wird ebenda, I S. 27 berichtet: »Le bon Mayr, volant un jour Cherubini à Venice, ne deguisait rien, et dit tout bonnement au copiste du theatre: »Voilà la Fanisca de Cherubini, vous allez copier depuis telle page jusqu'à telle autre«. »C'était un morceau de vingt-sept pages, où il ne changea pas un bémol«.

7) ebenda, I S. 26.

più vantaggioso, se il suo carattere gli permetteva talvolta a vantarsi in faccia altrui; poichè à certimi, per essere stimato per qualche cosa da loro, convien dire: Sentite che capo d'opera, che ho fatto . . . che bella cabaletta: m'inspiro la fresca mia fantasia . .« Fétis erzählt[1]), daß er sich persönlich längere Zeit mit Mayr unterhalten habe, und lobt dessen Kenntnisse in der Literatur und Geschichte der Musik, fällt aber nur eine unvollständige, ausweichende Kritik über die Werke des Komponisten: »Quoi qu'il ne fut pas précisement doué de facultés créatrices, il y avait assez de mérite dans ses ouvrages pour qu'on les considerât comme le type dramatique de son temps . . .«

Diese Urteile zeigen, daß Mayr überschätzt, aber auch verkannt wurde; einige lassen eine ruhige Anteilnahme für den bescheidenen, unermüdlichen Komponisten, andere eine leise Ahnung des Verfassers von der Bedeutung Mayrs für die Musikgeschichte erkennen. Trotz der zahlreichen Biographien steht eine ausführliche, wissenschaftliche Würdigung dieser Persönlichkeit noch aus. Erst Hermann Kretzschmar[2]) hat den Weg gewiesen, auf dem an eine solche herangegangen werden kann. In den folgenden Zeilen wird nun versucht werden, Mayrs Lebensgang zu zeichnen, wobei die für die künstlerische Entwickelung wichtigen Momente in den Vordergrund gestellt sowie die »Cenni autobiografici«[3]) herangezogen werden sollen. Dann mag eine Besprechung der einzelnen dramatischen Werke die Frage nach der Bedeutung dieses Tonmeisters klären. Während der erste Teil Mayrs opera buffa und seria bis zum Jahre 1808, d. h. bis zum Beginn ihres Niedergangs erörtert, soll der zweite die opera semiseria, opera eroicomica und die farsa sentimentale sowie die opera buffa und seria nach 1808 behandeln. Im 3. Teil wird der Einfluß festgestellt werden, den Mayr auf seine Zeitgenossen und Nachfolger von Spontini, Pacini, Rossini und Mercadante bis Berlioz herauf ausgeübt hat. Mayrs Oratorien-, Kantaten- und Kirchenmusik sowie seine schriftstellerische Tätigkeit dürften Anlaß zu eigenen Studien geben.

---

1) a. a. O. s. unter Mayr.

2) Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft III S. 148f., »Führer durch den Konzertsaal« 3. Aufl. I S. 268, und a. a. O. S. 27ff.

3) Cenni autobiografici di G. S. Mayr, im Manuskript in der Bibliothek des Pio istituto musicale Donizetti zu Bergamo. Dieser Autobiographie sind von Mayr wichtige »Alcuni cenni confidenziali . . .« angefügt. Die Schrift scheint nach 1827 entstanden zu sein.

I. Abschnitt: Leben und Streben.

Giovanni Simone Mayr [1]) wurde am 14. Juni 1763 zu Mendorf, einem 25,6 Kilometer von Ingolstadt entfernten Dorfe geboren [2]). Vater und Großvater waren Schullehrer und Organisten [3]). Die ersten musikalischen Unterweisungen erhielt der junge Mayr von seinem Vater, einem »rispettabile organista in detto luogo« [4]). Der Knabe machte rasche Fortschritte. Gesangsstücke von Kobrich und Kürzinger, sowie Klaviersonaten von Schobert [5]), Erard und »di altri rinomati compositori di quel tempo« [6]) verschafften ihm die ersten Eindrücke. Der Vater wird wohl die Messen (J. Anton) Kobrichs und (Ignatz Frz. H.) Kürzingers auf seinem Kirchenchor aufgeführt und seinen Sohn zur Mitwirkung herangezogen haben. Eine vorteilhafte Kost wurde dem jungen Mayr

1) Die Schreibart des Namens schwankt zwischen Mayr, Mayer und Majer. Doch ist die erste nach den Matrikeln die einzig richtige, wie sie auch der Träger des Namens stets gebrauchte.

2) Pfarramtliche Taufmatrikel zu Sollern (freundliche Mitteilung der Geistlichen Renner in Mendorf und Tretter in Sollern).

3) Joseph Mayr, Sohn »des Schullehrers und Organisten Petrus Mayr von Lobsing« heiratete am 30. September 1761 Maria Anna Prantmayer, die Tochter des Bierbrauers Antonius Prantmayer von Friedberg bei Augsburg. Die erste Tochter dieser Ehe war Maria Viktoria (geb. 13. Juni 1762), der erste Sohn unser Johannes Simon. Als weitere Geschwister desselben können angeführt werden: Joseph (geb. 6. Mai 1765), Johannes Petrus (geb. 7. Juni 1767), und Maria Anna (geb. 7. Mai 1770). Am 8. Dezember 1787 starb die Mutter im Alter von 66 Jahren. Bereits am 27. November 1788 ging der Vater mit der »Bauerstochter Theresa Wermuth« eine zweite Ehe ein. Er selbst starb am 19. Mai 1807 zu Mendorf im Alter von 69 Jahren (pfarramtliche Tauf-, Trauungs- und Sterbematrikel zu Sollern). Georg Münch heiratete 1805 Simons jüngste Schwester Maria Anna »auf den Schuldienst in Mendorf«. Er korrespondiert 1826 mit seinem Schwager in Bergamo wegen Familienangelegenheiten (s. die Briefsammlung des Conte Paolo Vimercati Sozzi in der biblioteca civica zu Bergamo) und erhält am 21. November 1841 durch Vermittlung des Münchener Hofkapellmeisters Aiblinger und des Freiherrn Max von Bassus von Simon Mayr für seine Tochter Anna Maria 12 Napoleond'ors überwiesen (Familienarchiv Bassus in Sandersdorf).

4) Cenni autobiografici a. a. O.

5) Scotti, der die cenni autobiografici einige Male heranzieht, druckt a. a. O. S. 10 Schubert (!) statt Schobert.

6) Cenni autobiogr. a. a. O.; Fétis erwähnt a. a. O. noch Sonaten von Bach.

mit diesen Stücken nicht geboten. Man braucht nur z. B. Kobrichs »8 Rural oder Landmessen« (op. 18, Augsburg 1757) in die Hand zu nehmen, um zu sehen, daß dieselben mit ihren seichten Melodien einen geringen künstlerischen Wert besitzen [1]. Auf einer weit höheren Stufe stehen die in damaliger Zeit beliebten Sonaten Schoberts [2]. In der Form suitenartig gearbeitet, zeichnen sie sich durch eine gesunde Melodik und eine elegante, technische Arbeit aus [3].

Das Talent des jungen Mayr blieb nicht unbekannt. Es bot sich ihm die günstige Gelegenheit, in Wien ernsteren musikalischen Studien nachgehen zu können. Aber der Vater erteilte aus Besorgnis für die Zukunft seines Sohnes nicht die Erlaubnis zur Abreise [4]. Wer weiß, welchen Gang die Entwicklung Mayrs genommen hätte, wenn gerade in Wien seine weitere Ausbildung erfolgt wäre. Anstatt in die damalige deutsche »Musikmetropole«, mußte der Knabe in das Jesuitenkolleg nach Ingolstadt wandern, wo er infolge seiner gesanglichen Leistungen einen Freiplatz erhielt. Nach Vollendung der humanistischen Studien bezog er in gleicher Stadt die Universität, um sich der Theologie und dem kanonischen Recht zu widmen. Am 23. September 1781 erfolgte seine Aufnahme [5]. Karl Proske erzählt [6], daß der alte Mayr, den er am 26. August 1834 in Bergamo besuchte, sich noch mit Freuden der Professoren Sailer [7] und Sattler [8] in Ingolstadt erinnert habe. Jedoch wie

1) Vgl. namentlich Missa II.

2) Otto Jahn »W. A. Mozart«, 3. Aufl. 1889, I S. 37 erwähnt Schobert als einen, »wegen seines Feuers und seiner Schwärmerei« berühmten Komponisten.

3) Es ist hier nicht der Ort, Schoberts Thematik, ihre Abhängigkeit und den Einfluß, den sie auf spätere Komponisten ausgeübt hat, zu erörtern.

4) Cenni autobiogr. a. a. O.

5) Der Eintrag in die Universitätsmatrikel (Archiv der Universität München) lautete:

»D[ominus] Simon Majr, Monacensis Bojus, S. S. th[eo]l[o]giae et S. S. Can[onum] stud[iosus], [zahlt Einschreibgebühr] 30 Kreuzer«. (Mitteilung des Universitäts-Bibliothekars Dr. Wolff in München.)

6) s. Mettenleitner »Musikgeschichte der Stadt Regensburg« a. a. O. S. 166f.

7) Joh. Michael Sailer, geboren am 17. November 1751 in Aresing, 1762 Jesuitennoviz, 1777 Repetitor, 1780 Professor, geht 1781 ab, ist 1786 in Dillingen, zieht sich von dort nach München, dann nach Ebersberg zurück, wird 1799 wieder Professor in Ingolstadt und hierauf in Landshut, 1821 Coadjutor, 1829 Bischof von Regensburg und starb am 20. Mai 1832. Über sein Leben, seinen Anschluß an Stattler und seine weiteren Schicksale siehe C. Prantl »Geschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität in Ingolstadt, Landshut, München«, 1872, I S. 663/64 und 70, II S. 516.

8) Benedikt Stattler, geboren am 30. Januar 1728 in Kötzting, wird 1770 Professor, 1781 Pfarrer in Kemnath, zieht bald nach München, wo er am 21. August 1797 starb. Über seine akademische Lehrtätigkeit und die Vorgänge in der Fakultät, die durch ihn veranlaßt wurden, s. Prantl, a. a. O. I S. 657 und 661ff., II S. 512.

seiner Zeit Händel, so sagte auch dem jungen Mayr das Universitätsstudium auf die Länge der Zeit nicht zu. Vielmehr trieb er eifrig Musik, vergnügte sich auch weiterhin damit, »per se quasi tutti gli strumenti d'arco e da fiato« zu spielen und versah bei den Augustinern und in der unteren Kathedrale der Stadt zum Erwerb seines Unterhalts Organistendienste [1]. Die genauere Kenntnis der Technik verschiedener Orchesterinstrumente war, wenn sie auch ohne sichere Führung erworben wurde, doch für Mayrs spätere Tätigkeit von entschiedenem Vorteil. Vielleicht auch wurde durch diese Beschäftigung mit den Instrumenten schon früh Mayrs Sinn für das Instrumentale geschärft.

Größeren musikalisch-dramatischen Darbietungen beizuwohnen, dazu war damals in Ingolstadt keine Gelegenheit vorhanden. Es darf uns daher nicht wundern, wenn wir von Mayr selbst hören [2], daß er lediglich »3—4 Operetten von Hiller« im Theater von einer »compagnie volante« kennen gelernt habe [3]. Sicherlich haben aber diese einfachen Stücke mit ihren Liedeinlagen auch auf ihn ihre Wirkung nicht versagt, sondern ihm vielmehr Anregungen zu jenen Kompositionsversuchen gegeben, die unter dem Titel »Lieder beim Klavier zu singen« in Regensburg im Jahre 1786 gedruckt wurden [4]. Diese zwölf Lieder kommen in einer ausführlichen Besprechung in Carl Friedr. Cramers »Magazin der Musik« [5] schlecht weg, wobei gesagt werden muß, daß ein Anfänger

---

1) Cenni autobiogr. a. a. O.

2) ebenda, Note b.

3) Jedenfalls wurden die »Operetten« im Tuchhause aufgeführt, da nur dort fremde Schauspieler auftraten. (Vgl. Hartmann im Sammelblatt des histor. Vereins von Ingolstadt, Heft XI). Welche Hillerschen Singspiele Mayr wohl gesehen haben konnte, ließ sich auch aus Suttners Bibliotheca Eystettensis (1866) nicht ermitteln.

4) Die Biographen verlegen zum Teil das Erscheinen dieser Stücke in spätere Jahre. Max Friedländer hat auf ihr Publikationsjahr 1786 hingewiesen (»das deutsche Lied im 18. Jahrh.« I, S. 40). Auch mir war es unmöglich, ein Exemplar dieser Lieder aufzutreiben.

5) 2. Jahrgang, 2. Hälfte S. 1041/42. Die Kritik hat folgenden Wortlaut: »Ihrer sind 12 und die Sammlung hat das Verdienst, daß gute Texte gewählt sind. Was die Kompositionen betrifft, so muß man es damit so genau nicht nehmen, denn wir wissen a priori, daß sie der großen Klasse Liedersänger, die nur singen und nicht beurteilen können, ob eine Melodie neu, kraftvoll, dem Ausdruck angemessen sei, gefallen, vielleicht sehr schön vorkommen werden; ob wir gleich glauben, daß kein Text dieser Sammlung so komponiert ist, daß er nicht weit besser komponiert werden könnte. Es läßt sich so schlechtweg nicht sagen, warum und inwiefern diese oder jene Melodie ihren Text nicht ganz erschöpft hat, alle Demonstrationen würden höchstens nur halb überzeugen; aber durch Vergleichen mehrerer Kompositionen eines und desselben Textes wird es leichter und in die Augen fallender. So z. B. das 4. Lied dieser Sammlung: »Ich ging im Mondenschimmer«, das freilich an sich schon sehr fad komponiert ist, fällt im Vergleich gegen die Schultzsche Komposition gar weg. So auch das

einen Vergleich mit den bedeutendsten Vertretern der Berliner Liederschule von vornherein nicht aushalten konnte. Wenn man in Betracht zieht, daß Mayr bis jetzt noch keinen regelrechten musiktheoretischen Unterricht erhalten hatte, sondern Autodidakt war, kann man dieses op. 1 wohl als Talentprobe gelten lassen. Hervorzuheben ist, daß diese Lieder, denen schon einige andere Versuche vorhergegangen waren [1], wohl die einzigen Vokalkompositionen Mayrs in deutscher Sprache geblieben sind.

Mit dem Jahre 1787 trat in Mayrs Leben eine Wendung ein. Freiherr Thomas von Bassus, der in der Nähe von Mendorf in Sandersdorf residierte, nahm sich des jungen Mayr an. Dieser Thomas von Bassus war eine weitblickende, für Kunst und Wissenschaft begeisterte Persönlichkeit [2]. Mit Weishaupt gehörte er zu den Stiftern des Illuminatenordens [3], für dessen Propaganda er in Poschiavo eine eigene Buchdruckerei errichtete [4]. Die Sommerszeit verbrachte er in der Nähe von Poschiavo in Cantone. In seiner Besitzung Cavrescio führte er ein Leben »wie ein kleiner Fürst« [5]. Konzerte und theatralische Aufführungen sorgten für die Unterhaltung [6]. Dorthin wanderte Mayr mit

---

Lied von Claudius »Ich bin vergnügt« gegen die Reichardsche Komposition, die indessen noch wohl übertroffen werden könnte. Das 8. Lied von Kretzschmann, im Munde eines nordischen Wilden, müßte sich nicht übel ausnehmen, besonders der melodische Schnirkel auf der letzten Strophe, der einem Kastraten Ehre machte. Die kleine Unrichtigkeit der Mittelstimmen im 4. Takt ist wohl nur ein Schreibfehler. Das 9. Lied zeichnet sich noch am meisten durch richtige Charakterisierung und eine leichte, mehr bekannt scheinende als bekannte Melodie aus. Überhaupt fehlt es Herrn Mayr nicht an Gesang, aber sehr an warmem Ausdruck. Gefühlvoll, mit Empfindung, innig usw. lesen wir überschrieben, aber in den Melodien selbst finden wir wenig Gefühl, Empfindung, Innigkeit usw.«.

1) Cenni autobiogr., a. a. O.

2) In einem Briefkonzept, das wohl von Max Frhr. von Bassus herrührt, heißt es: »... daß Thomas von Bassus, des genannten Großvater, der nicht nur für Wissenschaft, sondern auch für die Kunst alles ihm nur mögliche unternahm, S. Mayr, weil er an ihm ein großes Talent entdeckte, mit sich nach Italien zur Ausbildung nahm...« (Hausarchiv Bassus in Sandersdorf). Thomas von Bassus war auch ein eifriger Quartettspieler und Bildersammler.

3) Hausarchiv Bassus.

4) Dan. Marchioli, »Storia della Valle di Poschiavo«, 1886, II S. 74.

5) G. Leonhardi, »das Poschiavo-Tal«, 1859, S. 84.

6) Genauere Nachrichten über diese waren auch aus dem Stadtarchiv von Poschiavo nicht zu erlangen. Ein in Sandersdorf verwahrtes »Musikalienverzeichnis« (aufgenommen am 8. Mai 1830) läßt nicht ersehen, welche Stücke von Thomas von Bassus und welche erst später erworben wurden. Vielleicht lernte hier Mayr Mozartsche Stücke, (Francesco Ant.) Rosettis »Serenade für Klarinette« und Hornkompositionen von Giov. Punto kennen. Freilich bieten sich hierfür keinerlei Anhaltspunkte.

seinem Gönner, nachdem er Ingolstadt vermutlich »infolge von Umständen, die seinem weiteren Bleiben in der Heimat nicht günstig waren«[1]), verlassen hatte. Zwei Jahre verweilte er in Cantone oder auf den umliegenden Besitzungen des Freiherrn[2]). Aber noch immer bot sich ihm keine Aussicht, einen tüchtigen Lehrer für die Theorie der Musik zu finden. Zudem dürfte im Hause seines Wohltäters, »ove per cosi dire ogni composizione studiata d'intreccio e d'imitazione, di fughe era quasi bandita«[3]), wohl wenig Interesse für ernstere musikalische Formen vorhanden gewesen sein. Immerhin aber wurde Mayr durch das Musizieren im Hause Bassus und durch die freundliche Aufnahme seiner Kompositionsversuche im dortigen Kreise zu weiteren Arbeiten ermutigt, schließlich durch allerdings nur vorübergehende Unterstützungen wohl auch in die Lage versetzt, in das nahe Bergamo für ständig überzusiedeln, um bei dem dortigen Kapellmeister der Sta. Maria Maggiore Carlo Lenzi gründlichen Studien zu obliegen[4]). Doch blieb Mayr nur etliche Monate bei Lenzi, dessen Nachfolger er später werden sollte. Scotti[5]) sieht den Grund des kurzen Aufenthalts in Bergamo darin: »Forse il vecchio maestro (= Lenzi) non avrà intuito il genio, e sentendo che l'allievo aveva di già ali abbastanza robuste non avrà voluto che limitasse il suo volo in troppo modesti confini e Mayr con l'aiuto del canonico Pesenti si recò a Venezia con l'intento di perfezionarsi nella musica sotto la guida del celebra F. Bertoni ....« Mayr selbst schreibt hierüber[6]): »Ma veggendo dopo alcuni mesi, che non poteva ottenere di essere istrutto ne' primi principi dell' arte di Contrappunto, scematigli inoltre i mezzi di sua sussistenza, ed avendo di già risolto di ritornare nella sua patria, un generoso amatore dell' arte musicale di quella città, il fu Conte Canonico Pesenti ....« Wie die Verhältnisse auch immer gelegen haben mochten, erwiesen ist, daß Mayr von Bergamo abzog und, nachdem seine Existenzmittel aufgebraucht waren, glücklicherweise in dem Canonico Conte Pesenti einen neuen Gönner fand. Auf dessen Wunsch sollte sich Mayr ganz der Kirchenkomposition widmen, vorher aber noch in Venedig durch Bertoni sich ausbilden lassen[7]). Mayr reiste

---

1) Augsburger Allg. Ztg., a. a. O.

2) Nach Fétis a. a. O. und Bernsdorf a. a. O. lebte er in Graubündten zwei Jahre lang als Musiklehrer. Vielleicht ist diese Bemerkung darauf zurückzuführen, daß Mayr im Hause Bassus auch Musikunterricht gab.

3) Cenni confidenziali, a. a. O.

4) Die näheren Umstände der Übersiedelung Mayrs nach Bergamo ließen sich nicht in Erfahrung bringen.

5) a. a. O. S. 11.

6) Cenni biograf., a. a. O.

7) ebenda.

Ende 1789 oder Anfang 1790 nach Venedig, und damit vollzog sich ein entscheidender Umschwung in seinem Leben.

Welchen Zauber mußte Venedig auf den jungen Mayr ausüben! Während er bisher nur an kleinen Orten gelebt hatte, konnte er jetzt in einer stark frequentierten Stadt wohnen und musikalische Veranstaltungen besuchen. Während er bisher nur durch mühseliges Selbststudium zu einer bescheidenen Kenntnis der Elementarbegriffe der Musiktheorie gelangt war, hatte er jetzt Gelegenheit, in dem conservatorio di Mendicanti, das auch Goethe[1]) schätzte, unter der Leitung eines angesehenen Meisters zu arbeiten. Mayr nützte seinen Aufenthalt in Venedig aus. In einem Alter, in dem andere schon ihre dramatischen Erstlinge aufgeführt sehen, mußte er sich noch mit theoretischen Studien abgeben. Er selbst klagte später darüber[2]): »nell' età di 31 an (età in cui si puo dire comincia già a smorgarsi il foco della fantasia) in confronto di altri più giovani Maestri Paer e Nasolini etc., i quali aveano di già replicatamente prodotto sui teatri di Venezia varie opere, allorch' egli (= Mayr) era né primardi de' suoi studi ....« Doch war Mayr auch jetzt noch zum großen Teil auf sich selbst angewiesen, durch die Lektüre theoretischer Werke sich praktische Kenntnisse zu erwerben. Denn Ferdinando Bertoni setzte bei seinem neuen Schüler zu viel voraus und gab ihm statt Unterweisungen im Kontrapunkt Ratschläge für den Entwurf und Bau musikalischer Werke[3]). Vielleicht aber war gerade ein solcher Unterricht für die künstlerische Entwicklung des bereits erwachsenen Mayr vorteilhaft.

Ferdinando Bertoni[4]) (geboren am 15. August 1725) komponierte für die Bühne wie für die Kirche. Unter seinen dramatischen Arbeiten werden »Artaxerxe«, »Quinto Fabio«, »Cajo Mario« und »Narbale« die

---

1) s. dessen »Italienische Reise« (3. Okt. 1786), wo es von einer Musikaufführung des conservatorio di Mendicanti heißt: »... Den Plan in der Hand suchte ich mich durch die wunderlichsten Irrgänge bis zur Kirche der Mendicanti zu finden. Hier ist das Konservatorium, welches gegenwärtig den meisten Beifall hat. Die Frauenzimmer führten ein Oratorium hinter dem Gitter auf; die Kirche war voll Zuhörer, die Musik sehr schön und herrliche Stimmen. Ein Alt sang den König Saul, die Hauptperson des Gedichtes. Von einer solchen Stimme hatte ich gar keinen Begriff; einige Stellen der Musik waren unendlich schön, der Text vollkommen singbar, so Italienisch Latein, daß man an manchen Stellen lachen muß; die Musik aber findet hier ein weites Feld ...«

2) Cenni confidenziali, a. a. O.

3) Cenni autobiogr., a. a. O.

4) Eine kurze Biographie über Bertoni, die jedoch auf einzelne Werke nicht näher eingeht, bei Francesco Caffi »Storia della musica sacra«, Venedig 1854 S. 419ff. Eine wissenschaftliche Monographie über diesen Komponisten steht noch aus.

bedeutendsten genannt[1]). Von seinen früheren Opern verrät der 1764 im Theater Argentina in Rom aufgeführte »Vologeso«[2]), eine Bearbeitung des schon von Torri komponierten Lucio Vero Stoffes, den Einfluß der neapolitanischen Opernschule. Die »Ouverture« ist eine dreiteilige Sinfonia mit einem Andante als Mittelsatz. Auch in den Gesangsstücken mit den teils weiten, teils langgehaltenen Intervallen (z. B. Arie des Vologeso im 3. Akt, cdur Allegro) sowie in der dynamischon Abstufung des Orchesters (crescendi sind im »Vologeso« nicht selten) zeigt Bertoni neapolitanische Schulung. Chöre fehlen in der Oper vollständig, Ensembles sind nur spärlich (am Schluß des 2. und 3. Akts) vorhanden. Die gleichen Verhältnisse treffen wir in den Opern »Allessandro nell' India« (Venedig 1771), »Telemaco« (Modena 1777) und »Armida« (1781)[3]). Dagegen trägt der »Orfeo«, der 1776 »per la venuta in Venezia della Granduchessa di Toscana e d'una Archiduchessa di casa d'Austria« gegeben wurde[4]), ein anderes Gepräge. Ein Blick in die Partitur[5]) zeigt, daß Bertoni wie später Francesco Morolin wiederum den Text Calsabigis komponierte und seinem Vorbild Gluck sogar soweit gefolgt ist, daß sich von einem »sklavischen Anschluß an Gluck«[6]) mit Recht sprechen läßt. Öfters gewinnen wir den Eindruck, als habe der Komponist nur einige Noten verändert[7]). Wie Gluck, so verwirft auch Bertoni im »Orfeo« das Secco-Rezitativ. Wo Gluck ein kurzes Oboensolo (II, »che puro ciel«) hat, steht es auch bei Bertoni. Nicht nur die Szeneneinteilung, die Anwendung des begleiteten Rezitativs, kurze liedartige Stellen statt ausgeführter Sologesänge gingen in die Partitur Bertonis über, sondern auch hohe, ernste Töne, die wir in Glucks Chören hören[8]). Der »Orfeo« beweist, daß Bertoni mit einem Male ein anderer geworden war.

Es ist anzunehmen, daß auf Mayr Bertonis Kunstanschauungen einen Einfluß ausgeübt haben. Dieser dürfte sich, wie wir sehen werden, in dem Gebrauch der durch die Neapolitaner erweiterten Ausdrucksmittel sowie in der Verwendung des Chors in der Oper deutlich zeigen. Wenn wir in Mayrs Opern auf Chöre von Gluckscher Tragik stoßen, so läßt sich schließen, daß Mayr durch Bertoni zu Gluck und dem Studium seiner Werke kam. Allein nicht nur der Unterricht Bertonis, sondern auch der Verkehr mit angesehenen Komponisten sowie die Teilnahme

1) Caffi, a. a. O. S. 424.

2) Eine vollständige Partitur in der Santinischen Bibliothek (bei Eitner a. a. O. II S. 12 fehlt die Angabe dieser Oper).

3) Partituren dieser Opern in der Kgl. Hausbibl. in Berlin.

4) Taddeo Wiel »I teatri musicali Veneziani«, 1897, S. 316/17.
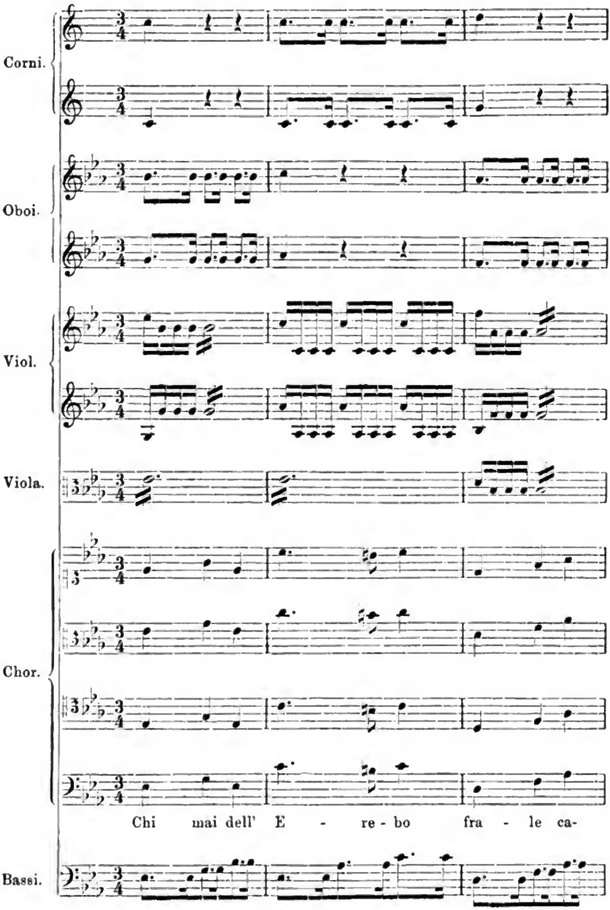
5) In der Kgl. Bibliothek in Dresden.

6) Kretzschmar, a. a. O. S. 39.
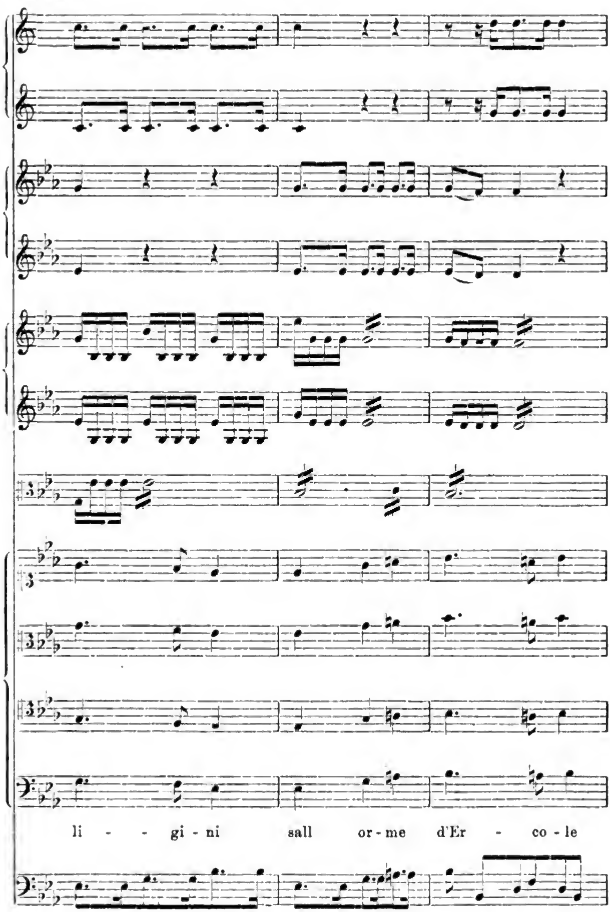
7) Vgl. z. B. den Schluß des 1. Aktes bei Gluck mit dem bei Bertoni.

8) Vgl. den Furientanz im 2. Akt bei Gluck mit dem bei Bertoni:
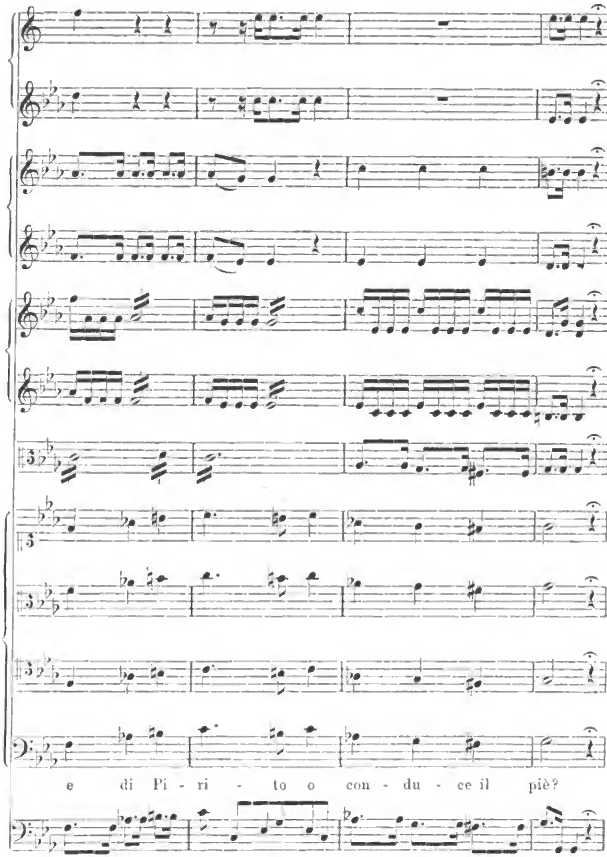
an den Musikaufführungen in Venedig werden dazu beigetragen haben,



Mayr der musikalischen Richtung des damaligen Italien zuzuführen. Die



erste Zeit seines Aufenthalts in Venedig[1]) verbrachte Mayr in Zurück-



1) Mayr wohnte in Venedig nach Donizettis Angabe (s. den Brief vom 18. bis 21. Februar 1837 an Dolci bei Alborghetti e Galli a. a. O. documenti S. 49) in der Via Nardones.

gezogenheit. Er selbst spricht sich hierüber folgendermaßen aus[1]: »Assuefattosi per forza ad una vita ritirata nel tempo de' suoi studi e percio mai sempre poco in contatto col gran mondo, compiacendosi più colla conversazione muta di buoni libri e consultando più gli affetti propri e le omozioni del suo cuore, che l'effetto teatrale ci restò sterile ed insignificante, quando il poeta non gli porgeva, sentimenti, caratteri, o situazioni drammatiche, o non parlava il linguaggio della passione«. In diese Zeit gehören »alcuni duettini sulla poesia di Metastasio e varie canzonette Veneziane«[2]) Allmählich gewann Mayr Zutritt in musikalische Kreise. So verkehrte er auch im Hause der kunstsinnigen Frau Elisabeth Foscarini Widmann[3], für deren Hochzeit er 1791 seine erste Gelegenheitskantate »Femio ossia la musica custode della fede maritale« (Text von Abate Boaretti) komponierte[4]. Dort traf er auch mit Piccini und Winter[5] zusammen. Diese Begegnung[6] war für Mayr von Entscheidung. Die beiden Musiker ermunterten ihn, für die Bühne zu schreiben[7]. Als 1793 Graf Pesenti plötzlich starb[8], da folgte Mayr ihrem Rate. Im Jahre 1794 ging seine erste Oper »Saffo« über die Bühne des Teatro della Fenice in Venedig.

Inzwischen hatte Mayr einige weitere Gelegenheitskompositionen geschrieben, für die Sängerin Bianca Sachetti die Solokantate »Ero« (1793), für das conservatorio di Mendicanti die Oratorien »Jacob a Labano fugiens« (1791) und »Sisara« (1793), denen 1794 noch »Tobiae Matrimonium« folgte[9]. Die Stücke hatten Erfolg, besonders »Sisara«[10]. Die Texte dieser Gelegenheitskompositionen stammten von Guiseppe Foppa.

1) Cenni confidenziali, a. a. O.

2) Eine englische Ausgabe von zwölf venezianischen Canzonetten in der Kgl. Hausbibliothek in Berlin. 1) g dur, $^6/_8$, Andante, »Quando penso«; 2) g dur, $^6/_8$, Allegro, »La Supplica«; 3) es dur, $^6/_8$, Andante con espressione; 4) es dur, $^2/_4$, Andante, »La Domanda«; 5) g dur, $^3/_8$, Allegretto, »La Farfaletta«; 6) a dur, $^2/_4$, Allegretto, »Donne l'amore«; 7) b dur, $^3/_8$, Allegretto, »La Stracavata«; 8) b dur, $^3/_8$, Andante gracioso, »Ad Amalia«; 9) d dur, $^6/_8$, Allegretto, »Compegni amor lasciate«; 10) g dur, $^6/_8$, Allegretto, »Ninetta«; 11) a dur, $^2/_4$, Allegro, »Se amor maida vu se vede«; 12) es dur, Andantino, »Stoxe età freschissima«.

3) Scotti, a. a. O. S. 15.

4) Partitur in der biblioteca civica in Bergamo.

5) Winter weilte 1791 zur Inszenierung seiner Opern »Catone in Utica«, und »Il sacrificio di Creta« in Venedig (Riemann, Musiklexikon).

6) Dieselbe wird in den Cenni autobiogr. a. a. O. hervorgehoben. Auch Fétis a. a. O. erwähnt sie.

7) Cenni autobiogr. a. a. O.

8) ebenda, a. a. O.

9) Die Partituren dieser Stücke in der biblioteca civica in Bergamo.

10) Urteile finden sich bei Cicogna »Della inscrizioni veneziani« V S. 328 und Scotti, a. a. O. S. 13 ff.

Dieser (geboren am 12. August 1760 in Venedig) hatte schon früh ein lebhaftes Interesse für die Musik an den Tag gelegt, das ihn auch später soweit trieb, daß er Bertonis Schüler wurde [1]. Erst als 1782 sein Vater starb, konnte er sich ganz seinen künstlerischen Neigungen hingeben und die schriftstellerische Laufbahn einschlagen [2]. Dramen und Tragikomödien, darunter eine »Ginevra di Scozia« in drei Akten mit einem Vorspiel (la Falsa apparenza) sind die literarischen Früchte dieser Jahre. Einen Protektor fand Foppa in dem Senator Marchese Francesco Albergati Capacelli in Bologna [3], einen Freund in dem bekannten Goldonigegner C. Gozzi [4]. Im Jahre 1792 entschloß sich Foppa, nur mehr für das drama per musica zu arbeiten [5]. In den nächsten Jahren komponierten Nasolini, Guis. Rossi, Paer, Anfossi, Ant. Trento, Zingarelli und Mayr seine Libretti [6]. Den zuletzt genannten hatte Foppa im Palaste des Francesco Martinengo di Riva di Biasio in Venedig kennen gelernt [7], und seitdem verband Freundschaft beide Männer. Als Mayr später nach Bergamo übersiedelte, hielt eine rege Korrespondenz [8], die bis ins Jahr 1840 dauert, die gegenseitigen Beziehungen aufrecht. Außer den erwähnten Gelegenheitsstücken schrieb Foppa für Mayr noch zahlreiche weitere Texte besonders für Farsen und komische Opern.

Jedoch nicht nur an den Akademien venezianischer Privatzirkel nahm Mayr teil, er besuchte auch häufig Vorstellungen der Opernhäuser [9], »conversazioni musicali« sowie kirchliche Musikaufführungen [10]. Eine stattliche Anzahl musikalischer Bühnenwerke ging jährlich in Venedig in Szene, verschieden in Stoffwahl, Gattung und Stil. Werke, die rasch wieder vom Spielplan verschwanden, wechselten ab mit solchen, die in Bälde auch an andern Bühnen Italiens eine Heimstätte fanden oder schon auswärts ihre Feuerprobe bestanden hatten [11]. Es ist be-

---

1) Foppa »Memoire storiche della sua vita« 1840, S. 21. Ein Exemplar dieses seltenen Bändchens in der Bibliothek von S. Marco in Venedig.

2) ebenda, S. 36.

3) ebenda, S. 39; über Albergatti s. Marcus Landau »Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrh.« 1899, S. 446.

4) Foppa, a. a. O. S. 37; über Gozzi s. Landau, a. a. O. S. 434 ff.

5) Foppa, a. a. O. S. 40.

6) Taddeo Wiel, a. a. O. S. 408, 428, 430, 438 ff.; 443, 445 ff.; 463, 470.

7) Foppa, a. a. O. S. 22; Foppa erzählt hier auch, daß Martinengo eine Orgel in seinem Palaste besaß, auf der Mayr öfters spielte.

8) Briefe Foppas an Mayr enthält die Briefsammlung, die Conte Vimercati Sozzi der biblioteca civica in Bergamo schenkte, sowie ein Teil von Mayrs Nachlaß, den Frau Mandelli in Bonate aufbewahrt.

9) Die Theater Fenice. S. Benedetto, S. Moisé und S. Samuele waren zu Mayrs Zeit die bedeutendsten.

10) Cenni autobiogr. a. a. O.

11) Vgl. Wiel, a. a. O. S. 417—487.

greiflich, daß ein so reiches Musikleben einem jungen Komponisten mannigfache Anregungen und Eindrücke verschafft. Welche Werke Mayr am meisten angezogen haben dürften, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Da Mayr in seiner Autobiographie auf Paer, Nasolini, Piccini und Winter hinweist, darf man wohl annehmen, daß Stücke dieser Komponisten ihm besonders bekannt wurden[1]. Aber auch Opern Tarchis, Paisiellos, Guglielmis, Anfossis scheint er, wie sich später zeigen wird, hier kennen gelernt zu haben.

Schwieriger gestaltete sich Mayrs Lebenslage nach dem Tode Pesentis. Nun war Mayr gezwungen, seinen Unterhalt durch Cembalounterricht selbst zu verdienen[2]. Doch half ihm jetzt auch der Ertrag seiner ersten Opern, die Erfolge erzielten, über Entbehrungen glücklich hinweg.

Wie bereits erwähnt, ging im Karneval 1794 Mayrs erste Oper »Saffo« in Szene. Von da ab erscheinen in jedem Jahr bis 1815 zwei, drei oder mehrere neue Opern Mayrs auf den italienischen Bühnen. Es ist wohl angezeigt, im Folgenden auf Grund der Textbücher[3], Akten, Briefe und zeitgenössischen Theaterberichte[4] ein Verzeichnis dieser Bühnenwerke und ihrer Aufführungen aufzustellen, um ein Bild von der Verbreitung und Beliebtheit der Mayrschen Opern zu geben. Einzelheiten werden sich auch dann noch nachtragen lassen. Die Librettisten sollen wie die Fundorte der Partituren in den nächsten Abschnitten erwähnt werden.

---

1) Zur Aufführung gelangten in den Jahren 1790—1797 von *Paer*: 1792 Circe, 1794 »I molinari«, »I matrimonio improviso«, 1795 »L'intrigo amoroso«, 1797 »l'amante servitore«, (Wiel, a. a. O. S. 431, 455, 456, 466, 481); von *Nasolini*: 1792 »Eugenia«, 1793 »Tito e Berenice«, »Gli innamorati«, »Amore la vince«, 1795 »I raggiri fortunati«, »le feste d'Iside«, 1796 »Merope«, »Gl'Indiani«, 1797 »Zaira«, »il medico di Lucca«, (Wiel, a. a. O. S. 433, 438, 439, 441, 462, 464, 470, 471, 480, 486); von *Piccini*: 1793 »la Griselda«, 1794 »il servo padrone«, (Wiel, a. a. O. S. 445, 455); von *Winter*: 1791 »Catone in Utica«, 1792 »I sacrifici di Creta«, 1793 »i fratelli rivali«, 1794 »Belisa«, (Wiel, a. a. O. S. 423, 429, 441, 451).

2) Cenni confidenziali a. a. O.; Proske, a. a. O. S. 167 weist darauf hin, daß seine nachmalige Gemahlin (d. h. die Familie Venturali) Mayr in dieser Zeit unterstützte.

3) Solche besitzt nahezu vollständig die Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna und die Bibliothek S. Marco in Venedig. Eine größere Anzahl enthält die Privatsammlung des Herrn Albert Schatz in Rostock sowie die biblioteca civica in Bergamo. Einzelne Exemplare finden sich in der Kgl. Bibliothek Berlin, Kgl. Hofbibliothek Wien und anderwärts. Für diese Untersuchungen wurden größtenteils die Bologneser und Bergamasker Texte herangezogen.

4) Dieselben sind der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« (Leipzig 1798—1848, Bd. 1—50) entnommen.

1. Saffo,	Carneval 1794	Venedig, teatro della Fenice.
2. Lodoiska,	» 1796[1]	» » » »
»	Mai 1798	Wien, 11mal in der Oper, 1mal in der Burg[2].
3. Un pazzo ne fa cento,	Herbst 1796	Venedig, S. Samuele.
» » » » »	Juli 1797	Wien, 17mal in Oper und Burg[3].
» » » » »	Frühjahr 1800	Venedig, S. Benedetto, hier aber unter dem Titel »La Comtessa Immaginaria«.
4. Telemaco,	Carneval 1797	Venedig, Fenice.
5. Il segreto,	Herbst 1797	» S. Moisé.
6. » »	November 1802	Mailand, Skala.
» »	März 1805	Wien, Oper (nur Teile.[4]).
» »	Herbst 1806	Florenz, teatro via de Cocomero.
6. L'Intrigo della lettera,	Herbst 1797	Venedig, S. Moisé.
7. Avviso ai maritati,	Carneval 1798	» S. Samuele[5].
8. Lauso e Lidia,	Carneval 1798	» Fenice.
9. Adriano in Siria	Frühjahr 1798	» S. Benedetto.
10. Che Originali[6],	Herbst 1798	» »
» »	» 1800	Turin, t. Carigniano.
» »	Frühjahr 1801	Mailand, Skala.
» »	» 1812	Neapel, t. del Fondo[7].
» »	Carneval 1815	Pavia.
» »	1816/17	Paris, italienische Oper.
» »	1817	Genua.
» »	1821	München.
» »	1820/21	Lissabon.
» »	März 1825	Mailand.
» »	1826	Palermo, t. Carolino.
» »	1827	Verona.
» »	Sommer 1829	Mailand, t. Carcano.
» »	Januar 1830	Varallo (Piemont).
11. Amor ingegnoso,	Carneval 1799	Venedig, S. Benedetto.
12. L'ubbidienza per astuzia,	» 1799	» »

1) Im Textbuch (in Bologna) steht die Jahreszahl 1795; doch ist, wie aus dem Vertrag des Theaterdirektors Cavos mit Mayr hervorgeht (Nachlaß in Bonate), das Jahr 1796 das richtige. Fétis verlegt a. a. O. die Erstaufführung der Oper ins Jahr 1797.

2) Archiv der General-Intendanz Wien.

3) ebenda.

4) ebenda.

5) Diese Oper fehlt bei Schmidl, a. a. O. S. 5.

6) Das Stück erscheint auf den Theatern unter verschiedenen Titeln: »il trionfo della musica« und »il fanatico per la musica«. Die Theaterdirektoren mochten die neuen Titel wählen, um das Stück zugkräftiger zu machen.

7) Diese Aufführung verzeichnet Florino, »La scuola musicale di Napoli«, Neapel 1880, IV S. 364.

13. Adelaide di Guesclino,	Frühjahr	1799	Venedig, Fenice.
» » »	März	1803	Wien, 11mal in derBurg [1].
» » »	Carneval	1804	Florenz, t. Pergola.
» » »	Herbst	1804	Mailand, t. Carcano.
» » »	April	1808	Leipzig.
» » »	Juni	1816	Straßburg.
» » »	Februar	1816	Hannover [2], Hoftheater.
» » »	Januar	1817	Amsterdam.
» » »	März	1834	Wien. 6mal in der Oper [3].
14. L'avaro,	Herbst	1799	Venedig, Benedetto.
15. Labino e Carlotta,	»	1799	» »
» » »	»	1800	Mailand, Skala.
» » »		1801	Genua [4].
16. L'accademia di musica,	»	1799	Venedig, S. Samule.
17. Gli Sciti,	Carneval	1800	» Fenice.
» »	Herbst	1802	Florenz, t. Pergola.
18. Lodoiska [5],	Carneval	1800	Mailand, Skala.
»	»	1800	Florenz, t. Pergola.
»	»	1802	Wien.
»	Frühjahr	1802	Venedig, Fenice.
»	Mai	1802	Dresden.
»	September	1802	Livorno.
»	Carneval	1811	Florenz, t. Pergola.
»	»	1813	Genua.
»	Frühjahr	1816	Venedig, S. Lucca.
»		1818/19	Bergamo, t. Società.
»	Herbst	1818	Neapel, t. S. Carlo.
19. La Locandiera,	Frühjahr	1800	Vicenza, t. Berico.
» »	Herbst	1800	Venedig, S. Samuele.
20. Il caretto del Venditore d'aceto,	Sommer	1800	Venedig, San Angelo.
» » » » »	Dezember	1802	Dresden.
» » » » »	September	1803	Wien, 7mal in Burg und Oper [6].
» » » » »		1811	Neapel, t. nuovo [7].
» » » » »	Carneval	1815	Codogno (Lombardei).
» » » » »	Juni	1816	Wien, Th. Leopoldstadt.
21. L'equivoco,	Herbst	1800	Mailand, Skala.
»		1801	Bergamo, t. Riccardi.
»		1802	Wien, 11mal in Burg und Oper [8].

1) Archiv der General-Intendanz Wien.

2) G. Fischer, »Opern und Konzerte im Hoftheater zu Hannover«, S. 278.

3) Archiv der General-Intendanz Wien.

4) Diese Aufführung ist in der Partitur in Bergamo verzeichnet.

5) Dasselbe Sujet wie die 1796 aufgeführte Lodoiska, doch mit einer neuen Musik, worauf schon Fétis, a. a. O. hinwies.

6) Archiv der General-Intendanz Wien.

7) Florimo, a. a. O., IV S. 158.

8) Archiv der General-Intendanz Wien.

	L'equivoco,	Frühjahr 1804	Mailand, Skala.
	»	Sommer 1804	Florenz, t. dei Risoluti, aber unter dem Titel: »I due Viaggiatori«.
	»	Carneval 1811	Mailand, t. Carcano.
22.	L'imbroglione ed il Castigamatt,	Herbst 1800	Venedig, S. Moisé.
23.	I virtuosi,	Herbst [1]) 1801	» S. Lucca.
	»	März 1817	Mailand, Skala.
	»	Herbst 1818	Venedig.
	»	Carneval 1820	Triest [2]).
24.	Le due Giornate,	Herbst 1801	Mailand, Skala.
	» » »	Frühjahr 1807	Venedig, Fenice.
	» » »	Winter 1810	Neapel, t. del Fondo.
	» » »	September 1813	Mailand, t. Radagonda.
	» » »	Winter 1815	Bologna, t. Contavalli.
	» » »	Oktober 1816	Dresden, kgl. Theater.
	» » »	März 1827	» » »
25.	Ginevera di Scozia,	Frühjahr 1801	Triest, t. nuovo.
	» » »	Oktober 1801	Wien, 38mal in der Oper, 1mal in der Burg [3]).
	» » »	Carneval 1803	Mailand, Skala.
	» » »	1803	Genua, t. S. Agostino.
	» » »	Februar 1804	Berlin.
	» » »	Herbst 1805	Florenz, Pergola.
	» » »	1805	München [4]).
	» » »	August 1806	Stuttgart, italien. Oper.
	» » »	Carneval 1806	Venedig, Fenice.
	» » »	1806	Padua.
	» » »	Juli 1807	München, italien. Oper.
	» » »	Herbst 1808	Bologna, t. Comunale.
	» » »	1809	Warschau.
	» » »	Carneval 1810	Florenz, Pergola.
	» » »	Winter 1811/12	Weimar.
	» » »	Januar 1812	München, italien. Oper.
	» » »	1813	Cremona.
	» » »	Herbst 1814	Venedig, S. Benedetto.
	» » »	Carneval 1815	Neapel, S. Carlo.
	» » »	» 1816	Turin, t. regio.
	» » »	Sommer 1816	Modena, t. comunale di Via Emilia.
	» » »	Carneval 1816	Mailand, Skala.
	» » »	August 1817	Brescia.
	» » »	1819	Genua.
	» » »	1820	Bergamo.

1) Nach dem Textbuch (in Bologna) war die Aufführung im Sommer 1801, nach den Cenni autobiogr. a. a. O. im Herbst 1801.

2) Bottura, »Storia del teatro di Trieste« S. 99.

3) Archiy der General-Intendanz Wien.

4) Fr. Grandauer, »Chronik des Kgl. Hof- und Nationaltheaters München« 1878 S. 62.

25. Ginevra di Skozia,	Carneval	1822	Florenz, Pergola.
» » »	September	1823	Hannover [1]), Hoftheater.
» » »		1823	Venedig, S. Benedetto.
» » »	Frühjahr	1824	Florenz, Pergola.
» » »	Sommer	1824	Neapel, S. Carlo.
» » »	Carneval	1828	Korfu, t. S. Giacomo [2]).
» » »		1829	Genua, t. S. Agostino.
» » »	Oktober	1829	Modena, t. ducale.
» » »		1830	Bologna.
» » »		1831	Palermo.
26. Argene [3]),	Carneval	1802	Venedig, Fenice.
27. I misteri Eleusini,	»	1802	Mailand, Skala.
» » »	Frühjahr	1804	Venedig, Fenice.
» » »	Carneval	1806	Florenz, Pergola.
» » »	Herbst	1807	Mailand, Skala.
» » »	November	1809	Neapel, S. Carlo [4]).
» » »		1818	Genua.
» » » [5])		1819	Lodi.
28. Ercole in Lidia,	Februar	1803	Wien, 11mal in Burg und Oper [6]).
29. Finti rivali,	Frühjahr [7])	1803	Mailand, Skala.
» »	Carneval	1808	Triest [8]).
» »	Frühjahr	1813	Florenz, Pergola.
» »		1814	Neapel, t. Fiorentini [9]).
30. Alonso e Cora,	Carneval	1804 [10])	Mailand, Skala.
» » »		1804	London, t. Hay Market.
» » »	Juni	1804	Wien, 7mal in der Oper [11]).
31. Amor non ha ritegno,	Frühjahr	1804	Mailand, Skala.
» » » »	Januar	1806	Wien, 4mal in Oper und Burg [12]).
» » » »	Frühjahr	1807	Mailand, t. alla Canobia.
» » » »	Sommer	1812	Neapel, t. del Fondo.
» » » »		1813	Bergamo, t. Società.
» » » »	Herbst	1813	Turin, t. Carigniano.

1) Fischer, a. a. O. S. 278.

2) Ein Textbuch dieser Aufführung im Besitze von Dr. E. Istel in München.

3) Juni 1801 wurden aus dieser Oper in Wien (Oper) einige Teile gegeben. (Archiv der General-Intendanz Wien.)

4) Florimo, a. a. O., IV S. 266.

5) Von dieser Oper wurden April 1820 in Wien (Oper) Teile aufgeführt. (Archiv der General-Intendanz Wien.)

6) Archiv der General-Intendanz Wien.

7) Die Cenni autobiogr. a. a. O. verzeichnen die Aufführung im Frühjahr, die Textbücher im Herbst; Schmidl nennt a. a. O. S. 5 den 20. August 1803 als Datum.

8) Bottura, a. a. O. S. 67.

9) Florimo, a. a. O. IV, S. 98.

10) Nach Schmidl, a. a. O. S. 5: 26. Dezember 1803.

11) Archiv der General-Intendanz Wien.

12) ebenda.

32. Elisa,	Sommer	1804	Venedig, S. Benedetto.
»	Fasten	1805[1]	Mailand, Skala.
»		1808	Bergamo, t. Riccardi.
»		1812	Mailand, t. Radaonda.
»	Frühjahr	1812	Neapel, t. del Fondo[2].
»	Herbst	1813	Mailand, Skala.
»		1816	München.
»		1814/15	Verona, t. filarmonico.
»		1819	Siena.
»	Sommer	1820	Florenz, Pergola.
33. Zamori,	Herbst	1804	Piacenza, t. nuovo.
»	November	1806	Florenz, Pergola, unter dem Titel »Palmira«.
34. Eraldo ed Emma,	Carneval	1805	Mailand, Skala.
» »	»	1807	Florenz, Pergola.
35. Da locanda in locanda,	Frühjahr	1805	Venedig, S. Moisé.
36. L'amor conjugale,	»	1805	Padua, t. Comunale.
» »	Sommer	1805	Venedig, S. Benedetto.
» »	»	1808	Mailand, Skala.
» »	Januar	1808	Rom, t. Valle.
» »	Herbst	1809	Bologna, t. Marsigli.
» »	Carneval	1810	Florenz, t. degl' Intrepidi.
» »	Sommer	1810	Neapel, t. del Fondo.
» »		1812	Bergamo, t. Società.
» »	Herbst	1818	Florenz, t. Cocomero.
37. La Roccia di Frauenstein,	»	1805	Venedig, Fenice.
» » » »	Frühjahr	1812	Neapel, t. del Fondo[3].
» » » »	Juni	1816	Mailand, Skala.
38. Gli Americani,	Carneval	1806[4]	Venedig, Fenice.
39. Adelasia ed Aleramo,	»	1807[5]	Mailand, Skala.
» » »	Februar	1807	Siena[6].
» » »	August	1807	Wien, Oper[7].
» » »	Carneval	1808	Florenz, Pergola.
» » »		1808	München[8].
» » »	März	1808	Wien, 1mal in der Burg[9].
» » »	Carneval	1808	Turin, t. Imperiale.
» » »	September	1810	Neapel, S. Carlo.

1) Schmidl, a. a. O., S. 5 verlegt unrichtigerweise die Aufführung ins Jahr 1804.

2) Florimo, a. a. O. IV S. 364.

3) ebenda. IV, S. 364.

4) Schmidl verzeichnet a. a. O. S. 6 für dieses Jahr noch eine Oper »Idalide«. Jedenfalls ist Idalide nur ein anderer Titel für »Americani«, in denen Idalide die Hauptrolle spielt.

5) Nach Schmidl, a. a. O. S. 5 am 26. Dezember 1806.

6) Dieser Aufführung wird in einem Briefe der Teresa Belloc vom 4. Februar 1807 an Mayr gedacht (Nachlaß in Bonate).

7) Archiv der General-Intendanz Wien.

8) Grandauer, a. a. O. S. 68.

9) Archiv der General-Intendanz Wien.

39.	Adelasia ed Aleramo,	August 1811	Berlin.
	» » »	Sommer 1812	Bologna, t. Comunale.
	» » »	1812	Bergamo, t. Riccardi.
	» » »	Februar 1815	Dresden.
	» » »	Oktober 1816	Dresden.
	» » »	April 1819	Rovigo (Venezia).
	» » »	1820	Cremona.
40.	Ne l'un ne l'altro,	Herbst 1807	Mailand, Skala.
41.	Belle ciarle e tristi fatti,	» 1807	Venedig, Fenice.
	» » » » »	Mai 1813	Mailand, Skala unter dem Titel: »Imbroglio contro imbroglio«.
42.	I cherusci,	Carneval 1808	Rom, t. Argentina.
43.	Il vero originale,	» 1808	Rom, t. Valle [1].
44.	Il ritorno di Ulisse,	» 1809	Venedig, Fenice.
45.	Raul di Crequi,	» 1810	Mailand, Skala.
46.	Amor non soffre opposizione,	» 1810	Venedig, S. Moisé.
47.	Il sagrificio d'Ifigenia [2],	» 1811	Brescia, t. nuovo.
	» » »	Frühjahr 1817	Florenz, Pergola.
48.	L'amor filiale,	Carneval 1811	Venedig, S. Moisé.
49.	Tamerlano,	» 1813	Mailand, Skala.
50.	La Rosa rossa e la rosa bianca,	» 1813	Genua, t. S. Agostino.
	» » » » » » »	Juli 1815	Mailand, t. Carcano.
	» » » » » » »	1817	Genua.
	» » » » » » »	1817	München.
	» » » » » » »	1818	Lugo.
	» » » » » » »	1820	Florenz.
	» » » » » » »	1821	Rom.
	» » » » » » »	1822	Genua.
	» » » » » » »	1823	Paris.
	» » » » » » »	Febr. u. Nov. 1823	Wien, Oper, aber nur teilweise [3].
	» » » » » »	1824	Padua.
	» » » » » »	1824	Brescia.
	» » » » » »	1824	Cremona.
	» » » » » »	1826	Mailand, t. Carcano.
	» » » » » »	Ende 1826	Venedig, S. Lucca.
	» » » » » »	1827	Bergamo.
	» » » » » »	1832	Triest.
51.	Medea in Corinto,	Herbst 1813	Neapel, S. Carlo.
	» » »	» 1815	» »
	» » »	» 1821	Bergamo, t. Società.
	» » »	März 1823	Mailand, Skala.
	» » »	1823	Paris und 1826.

1) Bei Schmidl, a. a. O. S. 6 ist diese Oper ausgelassen.

2) Fétis führt a. a. O. auch eine opera seria »Iphigenia in Aulide« à Parma 1806 an.

3) Archiv der General-Intendanz Wien.

51. Medea in Corinto,	Frühjahr	1829[1]	Mailand, t. Carcano.
» » »	»	1846	Bergamo.
52. Elena[2],	Carneval	1814	Neapel, t. dei Fiorentini.
»	Herbst	1816	Mailand, Skala.
»	Frühjahr	1819	Florenz, t. degl' Intrepidi.
53. Le due Duchesse,	Herbst	1814	Mailand, Skala.
» » »	Frühjahr	1819	Neapel, t. Fondo.
54. Atar,	»	1814	Genua, t. S. Agostino.
»	Carneval	1815	Mailand, Skala.
»	April	1817	Triest[3].
»	Herbst	1818	Florenz, t. Cocomero.
55. Cora,	Frühjahr	1815	Neapel, S. Carlo.
»	Oktober	1822	Wien, 3mal in der Oper[4].
56. Mennone e Zemira,	März	1817	Neapel, S. Carlo.
57. Lanassa,	Carneval	1818	Venedig, Fenice.
58. Le Danaidi,	»	1819	Rom, t. Argentina.
59. Alfredo il Grande,	»	1820	Bergamo, t. Società.
» » »	Herbst	1820	Mailand, Skala.
» » »	Carneval	1821	Bergamo, t. Società.
60. Fedra,	»	1821	Mailand, Skala.
»	»	1823	» »
61. Demetrio,	»	1824	Turin, t. regio.

Wenn wir diese Liste durchsehen, finden wir, daß die Glanzzeit der Mayrschen Opern in die Jahre 1796—1815 fällt. Mayr schrieb in diesen Jahren eine außerordentlich große Zahl von Bühnenstücken. In dieser starken Produktivität stand Mayr nicht vereinzelt da. Reinhard Keiser z. B. schrieb 120 Opern, Alessandro Scarlatti, Hasse und Paisiello je über 100. Mit den Aufführungen seiner Werke konnte Mayr zufrieden sein. Denn diese wurden in Paris, Berlin, Wien, München, Dresden und anderen Orten ebenso sorgfältig gegeben[5], wie in Mailand, Genua,

1) Im gleichen Jahre wurden Teile der »Medea« in der Wiener Oper gegeben (Archiv der General-Intendanz Wien).

2) Merkwürdigerweise erwähnt Mayr in den Cenni autobiograf. a. a. O. diese Oper mit keinem Worte.

3) Bottura, a. a. O. S. 94.

4) Mit Einlagen von Weigl (Archiv der General-Intendanz Wien).

5) So wird der »Allg. musik. Zeit.« (a. a. O. 7, S. 709f.) aus *München* vom 16. Juli 1805 über eine Ginevra-Aufführung berichtet: ». . . Was die Dekorationen und Kleider betrifft, so muß man gestehen, daß man diesmal hier Wunder getan. Noch nie (?) sah man hier etwas, was diesem an Geschmack und Pracht gleichgekommen wäre. . .« Der *Wiener* Korrespondent derselben Zeitung schreibt über die Darstellung des »Hercule in Lidia« im Februar 1803 (a. a. O. 5, S. 456): ». . . Jede Prachtszene im Hercules verdiente gezeichnet zu werden. Die Kämpfe, die Maschinen usw., ein paar ungeschickte Furien ausgenommen, sind vortrefflich. . .« Von *Berlin* wird im Februar 1804 derselben Zeitung von einer Ginevra-Aufführung gemeldet (a. a. O. 6, S. 347): ». . . Zu sehen bekam man elf Dekorationen . . . da kann man doch genug haben. . .« Von einer *Pariser* Aufführung der »Cora« im

Venedig, Rom, Neapel und anderen Städten. Freilich lauteten die Urteile über Mayrs Opern in Deutschland zum Teil anders als in Italien[1]). Hier wurde der Komponist über alle Maßen gefeiert, dort kritisierte man seine Werke. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, daß sich in Deutschland damals eine von Italien wesentlich verschiedene Auffassung vom Wesen und Zweck der Oper in musikalischen Kreisen herausbildete. Mit dem Jahre 1815 erlahmte Mayrs Kraft auf dem Gebiete der Oper, steigerte sich jedoch auf dem der Kirchenmusik. Diese zu pflegen, mochte ihn seine mit dem Alter zunehmende Religiosität sowie seine Tätigkeit als Kirchenkapellmeister in Bergamo veranlaßt haben.

Am 6. Mai 1802 war Mayr an Stelle des in Pension getretenen Lenzi zum Kapellmeister der S. Maria Maggiore in Bergamo ernannt worden. Die letzten Jahre seines Aufenthalts in Venedig hatten über ihn manches Leid gebracht. Im Jahre 1796 hatte er sich mit seiner Schülerin Angiola Venturali, der Tochter eines angesehenen Venezianer Kaufherrn, verheiratet. Diese wurde ihm nach nur einjähriger Ehe im Herbst 1797 durch den Tod entrissen. Mayr selbst schreibt hierüber[2]): »In quest' anno ebbe egli (= Mayr) la disgrazia di perderete l'adorata consorte per uno sfortunato parto, e trentasei giorni dopo anche il neonato figlio. Al suo immenso dolere non trovò egli che qualche lenimento nell' in-

---

Jahre 1804 heißt es (a. a. O. 4, S. 480): »... Das Ganze ist mit großer Pracht gegeben worden ...«

1) Die »Allg. musik. Zeitung« a. a. O. bringt hierfür eine Reihe von Belegen. *Münchener* Bericht vom 16. Juli 1805 (a. a. O. 7, S. 709/10: »Von der Musik (Ginevras) spreche ich zuletzt, weil sie meiner Meinung nach vergleichungsweise das Unwichtigste an dem Stücke ist: kein Leben in den langen Rezitativen, keine harmonische Kraft in den Chören, keine neuen Gedanken, keine ausdrucksvollen Wendungen in den Arien ...« *Wiener* Bericht vom 5. August 1807 (a. a. O. 9, S. 749): »... Die Musik (der Adelasia) selbst ist sehr angenehm und schmeichelt dem Ohre ungemein. Nur muß man auf einige Stunden Cherubinis »Deux Journées«, Mozarts »Zauberflöte«, »Figaro« und andere Meisterstücke vergessen können, die viele ihrer schönsten Blüten haben hieher abgeben müssen...« *Dresdener* Bericht vom Februar 1815 (a. a. O. 17, S. 133/34): »... Doch als Kunstwerk betrachtet, scheint sie (Adelasia) nur ein mittelmäßiges Produkt zu sein, das weder auf Einheit und Charakter, noch auf Tiefe und Kraft Anspruch machen kann...« *Berliner* Bericht vom 8. September 1811 (a. a. O. 13, S. 654): »... Das Sujet der schon ziemlich alten Oper (Adelasia) ist höchst langweilig; und die Musik ist hier durch nichts ausgezeichnet. Daher bemächtigte sich trotz aller Bemühungen bald Langeweile der bei der ersten Vorstellung überzahlreichen Versammlung...« *Leipziger* Bericht vom April 1808 (a. a. O. 10, S. 458/59): »... Mayr will nur durch die wenigen, vorzüglichen Szenen (Adelheid von Quesclino) interessieren, auf welche die Entscheidenden in Italien allein mit Aufmerksamkeit achten; er behandelt das Übrige großenteils flach und gleichgiltig, nimmt es mit dem Eigentum anderer, besonders deutscher Meister nicht eben genau...«

2) Cenni autobiogr. a. a. O.

cessante ed imperioso travaglio«. Ferner war die opera seria »Gli Sciti« während des Karnevals 1800 in Venedig zum erstenmal in Szene gegangen, aber schon nach der zweiten Aufführung »per vari intrighi teatrali« [1]) vom Spielplan abgesetzt worden. Der Schmerz um die verlorene Gattin sowie der Kummer wegen einer mißlungenen Oper drückten auf Mayr, verleideten ihm den Aufenthalt in Venedig und haben ihm vielleicht die Übersiedlung nach Bergamo desto erwünschter erscheinen lassen.

In dieser Stellung als Dirigent der Basilika blieb Mayr bis zu seinem Tode. In den ersten Jahren war er durch die Mitwirkung bei Erstaufführungen und Neueinstudierungen seiner Opern noch öfters gezwungen, Bergamo auf einige Zeit zu verlassen. Aus Berichten geht hervor, daß Mayr im November 1802 gelegentlich der Aufführung des »Equivoco« und wohl auch zur Vorbereitung des »Ercole in Lidia« in Wien weilte [2]), zur Inszenierung seiner beiden Opern »I cherusci« und »Il vero originale« im November 1807 nach Rom kam [3]), 1813 in Genua [4]) und 1813 und 1815 in Neapel [5]) der Wiedergabe seiner Stücke beiwohnte. Daß sich Mayr zu Aufführungen seiner Opern in Mailand und Venedig, so oft er hiezu verpflichtet war, einfand, ist bei der geringeren Entfernung dieser Städte von Bergamo begreiflich. Aber gern tat er es nicht. Als er später die Opernkomposition aufgab, hörten auch die Reisen auf. Mayr widmete nun seine ganze Kraft der Kirchenkomposition, seinem Amte, wissenschaftlichen Untersuchungen und gemeinnützigen Anstalten.

Mayrs Kirchenkompositionen entstanden hauptsächlich in diesem Zeitraum. Ihre Anzahl ist erstaunlich groß. Es lassen sich über 550 Stücke nachweisen [6]). Mayr schrieb seine Messen, Offertorien, Magnificats usw. mit und ohne Orchester zumeist für seinen Bergamasker Kirchenchor. Um diesem neue und leistungsfähige Kräfte zuzuführen, gründete er

1) ebenda.

2) »Allg. musik. Zeit.« a. a. O. 5, S. 155/56: »Der Kapellmeister Mayr ... lebt jetzt hier (November 1802) ...« Auch Gerber, a. a. O. S. 369 berichtet von diesem Aufenthalt.

3) »Allg. musik. Zeit.« a. a. O. 10, S. 202 ff.: »Am 20. November 1807 ist Mayr hier angekommen. In diesem Carneval werden zwei neue Opern, eine im teatro Valle, die andere im teatro Argentina von seiner Komposition gegeben.«

4) »Allg. musik. Zeit.« a. a. O. 15, S. 433.

5) »Allg. musik. Zeit.« a. a. O. 17, S. 294. Der Aufenthalt im Jahre 1813 wird durch einen Brief Mayrs an seine Gattin bezeugt (Briefsammlung Vimercati Sozzi in der biblioteca civica in Bergamo). Dieser Brief ist durch den Verfasser in der Zeitschrift der IMG. veröffentlicht worden.

6) Die biblioteca civica in Bergamo besitzt in der Sammlung Massinelli die meisten Stücke im Original. Ein ausführlicher geschriebener Katalog ebenda. Ein nicht einwandfreies Verzeichnis ist bei Finazzi, a. a. O. S. 58 ff. abgedruckt.

unter Mitwirkung der Misericordia Maggiore am 12. März 1805 eine Musikschule[1]), in der unbemittelte, begabte Knaben eine tüchtige musikalische Ausbildung vornehmlich im Gesang erhalten sollten. Die Leitung der Anstalt sowie den Unterricht in der Theorie übernahm Mayr selbst; für Gesang, Klavier und Orgel, sowie für Violine wurde je ein Lehrer angestellt, außerdem auf Mayrs Vorschlag auch ein »Professor der Hilfswissenschaft« zur Erteilung des Unterrichts in der italienischen Sprache, Geschichte, Geographie, Mythologie und Poesie herangezogen. Mayr besaß pädagogisches Geschick, das sich auch bei den Schulfesten zeigte. Die »Allgemeine musikalische Zeitung« schreibt hierüber[2]): »Mayr hat zum Behufe musikalischer Übungen unter anderem auch kleine zusammenhängende Stücke[3]) teils aus Kompositionen andrer vorzüglicher Meister zusammengestellt, teils selbst verfertigt. Sie enthalten eine für das Alter und die Einsicht der Zöglinge passende Handlung und sehr bestimmte, aber höchst verschiedene Charaktere . . . Mayr benutzt bei der Konstruktion dieser Stücke noch besonders, daß, indem er sie oft recht eigentlich unter den Zöglingen selbst und in ihrer Welt spielen läßt, sie unvermerkt auf gewisse Fehler, Nachlässigkeiten u. dgl., die ihnen selbst anhängen, hingeführt und, indem sie sie vor einem Publikum darstellen, davon recht anschaulich überzeugt und zurückgeführt werden . . .« Eine Reihe bekannter Musiker ging aus dem von Mayr geleiteten Institut hervor. Die beiden David, dann Dolci, Forini, Bonesi, Rubini, Donzelli und vor allem die beiden Donizetti sind hervorzuheben[4]). Die Schule und ihre Einrichtung fand bald allgemeine Anerkennung und in Novarra, Mailand, Florenz und anderen Städten Nachahmung[5]).

Mayrs Bestrebungen, in weiteren Kreisen der Bevölkerung ein Interesse für ernste Musik wachzurufen, fielen in Bergamo auf fruchtbaren Boden. So konnte es Mayr im Jahre 1809 unternehmen, Haydns »Schöpfung« in Bergamo und damit zum erstenmal in Oberitalien zur öffentlichen Aufführung zu bringen[6]). Das Erträgnis sollte dem von ihm

1) Cenni autobiogr., a. a. O., ferner Scotti »Il pio istuto musicale Donizetti in Bergamo«, Bergamo 1902, S. 87; die Anstalt, seit 1897 zu Ehren Gaetano Donizettis nach diesem Komponisten benannt, steht noch heute in Blüte.

2) a. a. O., 14, S. 181ff.

3) Die Stücke sind in der biblioteca civica in Bergamo erhalten, verfolgen hauptsächlich didaktische Zwecke und kommen für die Einschätzung der kompositorischen Tätigkeit Mayrs nicht in Betracht. Wieviel Mayr selbst auf diese Stücke hielt, geht wohl daraus hervor, daß er sie in den Cenni autobiogr. a. a. O. nur in einer Anmerkung aufzählt: »La prova dell' accademia finale«, »Il piccolo compositore di musica« und »I piccoli virtuosi ambulanti«.

4) Scotti, a. a. O. S. 89.

5) Scotti, a. a. O. S. 88.

6) Cenni autobiogr. a. a. O. Mayr hatte wohl von der Wiedergabe des Werkes in Neapel 1804 keine Kenntnis, da er behauptet, das Werk zum ersten Male in Italien aufgeführt zu haben.

ins Leben gerufenen Pio instuto musicale zur Unterstützung erwerbsunfähiger Musiker und ihrer Angehörigen zufallen. Mayr war jedoch nicht damit zufrieden, ein Wohltätigkeitskonzert veranstaltet zu haben, sondern wollte vielmehr zum Verständnis und zur Propaganda für Haydn und seine Werke bei den Italienern beitragen. Zu diesem Zwecke verfaßte er auch eine Monographie Haydns, die »in occasione della rappresentazione del famoso Oratorio« im Druck erschien [1]. Diese literarische Arbeit Mayrs blieb nicht die einzige. Von seinen zahlreichen Schriften [2], die sich auf die Theorie und Geschichte der Musik beziehen, teils Schul- teils Propagandazwecken dienten, sind hervorzuheben:

»Cenni biografici di Antonio Capuzzi«, 1819;
»Osservazioni di un vecchio Suonatore di viola« ca. 1835;
»Regolamento delle Lezioni Caritatevoli di Musica« 1822;
»Progetto per una cattetra di Musica all' Università di Pavia« (!) Mss.;
»Piccolo Dizionnario di Musica«, Mss.;
»Di alcune invenzioni musicali, ed in specie della Stampa ed incisione dei caratteri musicali, dell' Arpa, del Clarinetto, del Serpento, del Fagotto, e dell' Organo«, Mss.;
»Letteratura musicale o Biografie di alcuni illustri compositori e artisti italiani: Arezzo, Prato, Lasso, Palestrina, Rinuccini, Doni Astorga, Clementi, Martini, Corelli . .«Mss.;
»Saggio storico degli Artisti e degli Scrittori musicali di Bergamo . . .« Mss.

Um Mayr als Musikschriftsteller behandeln zu können, bedarf es einer eigenen Studie. Hier möge nur soviel bemerkt werden, daß seine Schriften auf eine eingehende Beschäftigung mit dem jeweiligen Stoffe schließen lassen. Mayr besaß in seiner Bibliothek [3] die in der damaligen Zeit erlangbaren Bücher über Musik. Wenn seine Arbeiten wissenschaftlichen Ansprüchen nicht immer genügen, so trifft nicht allein ihn die Schuld, sondern auch die damals noch auf einem bescheidenen Niveau stehende musikalische Wissenschaft, welche exakte Detailforschungen noch nicht ermöglichte [4]. Mayrs Opern wurzeln ihrem Stil nach im 18. Jahrhundert, seine schriftstellerischen Bestrebungen treffen sich mit denen der Komponisten des 19. Jahrhunderts. Wie später Weber, Schu-

1) »Brevi notizie storiche della vita e delle opere di G. Haydn« 1809.

2) Finazzi, a. a. O. S. 71ff. bringt eine ziemlich vollständige Aufzählung. Die Manuskripte befinden sich in der biblioteca civica in Bergamo sowie in Bonate. In neuerer Zeit veröffentlichte Finazzi, a. a. O. S. 77ff. »Osservazioni d'un vecchio Suonatore di Viola« und Antonio Alessandri »Biogrifie di scrittori e artisti musicali Bergamasci«, Bergamo 1875. Eine Neuausgabe der ersten Schrift durch den Verfasser in den Sammelbänden der IMG.

3) Im Besitze der biblioteca civica in Bergamo.

4) Vgl. H. Riemann, »Geschichte der Musik seit Beethoven« 1901, S. 39ff. und 762.

mann, Liszt, Wagner u. a., so suchte auch Mayr seine Anschauungen über Kunst und Künstler schriftlich niederzulegen.

Seit Mayr in Bergamo lebte, fehlte es nicht an ehrenvollen und glänzenden Angeboten[1], um ihn für das Musikleben größerer Städte zu gewinnen. Sein Ruf als Opernkomponist wie seine erfolgreiche Lehr- und Dirigententätigkeit mochten ihn wohl begehrenswert erscheinen lassen. Am verlockendsten dürfte für Mayr der Antrag Napoleon I. gewesen sein, gegen ein Gehalt von jährlich 24000 Lire in der hochangesehenen Stellung eines Direktors der Oper und der Konzerte in Paris zu wirken und seine Werke aufzuführen. Napoleon war bemüht, Paris auch zum musikalischen Mittelpunkt zu machen und Leute in die leitenden Stellungen zu bringen, die mit ihm vollständig sympathisieren[2]. Mayr, dessen »Lodoiska« gelegentlich einer Aufführung bei den Krönungsfeierlichkeiten in Mailand 1805 Napoleons Gefallen erregt hatte[3], sollte den Platz Lesueurs erhalten. Jedoch Mayr lehnte, wie bei allen Angeboten ab. Er hatte sich im Herbst des Jahres 1804 mit der jüngeren Schwester seiner verstorbenen Frau, Lucrezia, vermählt[4]. Hauptsächlich mit Rücksicht auf diese behielt er, wie er selbst betont, seine Stellung in Bergamo bei[5]. Wenngleich es merkwürdig erscheinen muß, daß ein Künstler wie Mayr sich weder vom Pariser Musikleben angezogen fühlte, noch mit Freuden die Gelegenheit ergriff, in seine deutsche Heimat zurückzukehren, so ist doch kein Grund vorhanden, seine eigenen Worte zu bezweifeln. Mochte Frau Lucrezia einer Über-

1) 1803 Ruf nach Wien als Direktor des italienischen Theaters (Cenni autobiogr. a. a. O.).
1806 » » Petersburg (ebenda).
1806 » » Paris als Direktor des Theaters und der Konzerte (ebenda).
1807 » » Lissabon (ebenda).
1807 » » London an das kgl. Theater (Biaggi, a. a. O. S. 295).
1808 » » Mailand als Zensor des Konservatoriums (Cenni autobiogr. a. a. O.).
1808 » » Dresden an Stelle Paers (ebenda).
1814 » » Neapel als Direktor der kgl. Gesangschule (ebenda).
1816 » » Rom als Kapellmeister von St. Peter (»Allg. musik. Zeit.« a. a. O., 18, S. 492).
1822 » » Novarra als Kapellmeister der Kathedrale (Cenni autobiogr. a. a. O.).
1825 » » Bologna als Nachfolger Matteis am Liceo (Brief Mayrs vom 8. Juni 1825 in der biblioteca civica in Bergamo).

2) s. Oskar Fleischer, »Napoleon Bonapartes Musikpolitik« in der Zeitschr. der IMG. III S. 433 ff.

3) Biaggi, a. a. O. S. 295.

4) Cenni autobiogr., a. a. O.

5) ebenda. Dies berichtet auch Proske, a. a. O. S. 167, irrigerweise jedoch mit Beziehung auf Mayrs erste Frau.

siedelung nach Frankreich, England oder Deutschland wegen der klimatischen Veränderungen[1]) abgeneigt sein, so lag für sie doch keine Veranlassung vor, ihrem Mann von der Annahme der neuen Stellungen in Rom oder Novarra abzuraten. War es nicht möglich, Mayr zum Aufgeben seines Amtes in Bergamo zu bewegen, so versäumten es auswärtige Akademien und Körperschaften doch nicht, ihn zu ihrem Ehren- oder korrespondierenden Mitglied zu ernennen[2]). Die fortgesetzten Bemühungen, ihn zu gewinnen, wie die zahlreichen Ehrungen, die ihm zuteil wurden, zeigen, daß Mayr zu seiner Zeit nicht nur in der Musikwelt Italiens, sondern auch in der des Auslands Ansehen genoß.

Mayr stand mit Fachgenossen, Schriftstellern und Künstlern in einem regen Briefwechsel[3]), der ihn in die Lage versetzte, auch fern von einer Großstadt von den musikalischen Vorgängen einigermaßen unterrichtet zu sein. Die gefeierte Sängerin Teresa Belloc schickte ihm im Jahre 1807 Berichte[4]) über das Mailänder Theaterleben, schildert die Erfolge der »Adelasia« in der Skala und spricht begeistert von der Musik der »Misteri Eleusini«. Ihre Bemerkungen über die Sängerin Sessi, die in

---

1) Biaggi, a. a. O. S. 295.

2) Marioni Daponte bringt a. a. O. S. 29ff. eine Aufzählung, jedoch ohne Angabe der Jahreszahlen. Im Folgenden sollen diese festgestellt werden:

1801 Venedig, Ehrenmitglied des Collegio Filarmonico (cenni autobiogr. a. a. O.).
1802 Mailand, Ehrenmitglied des Conservatorio (ebenda).
1818 Cremona, korrespond. Mitglied der Società Filarmonica (ebenda).
1824 Venedig, Ehrenmitglied der Società Appolinea (ebenda).
1824 Verona, Ehrenmitglied des Istituto Filarmonico degli Anfioni (ebenda).
1824 Turin, Ehrenmitglied der accademia Filarmonica (ebenda).
1828 Neapel, korrespond. Mitglied der k. neapolitan. Akademie der schönen Künste (»Allg. musik. Zeit.« a. a. O., 30, S. 472).
1832 Forli, Ehrenmitglied des Ateneo (ebenda, 34, S. 200).
1832 Rom, Ehrenmitglied der Congregazione di S. Cecilia (ebenda, 34, S. 200).
1833 Paris, korrespond. Mitglied der Akademie der schönen Künste (ebenda, 35, S. 349).
1839 Lodi, Ehrenmitglied des Istituto Filarmonico d'incoraggiamento (ebenda, 41, S. 423).

Finazzi, a. a. O. S. 55 erwähnt noch die Ehrenmitgliedschaft der Società Italiana in Livorno und der Unione nazionale germanica di musica e scienze.

3) Derselbe ist, soweit er auf uns gekommen ist, erhalten in einer Sammlung der bibl. civ. in Bergamo, den beiden Bänden des Conte Paolo Vimercati Sozzi, ebenda, und einigen Faszikeln in Bonate. Einzelne Schriftstücke finden sich im Studio Ricordi in Mailand, im Hausarchiv Sandersdorf und in meinem Besitz. Veröffentlicht sind die Briefe Donizettis an Mayr bei Alborghetti e Galli, a. a. O. Documenti, ferner zwei Briefe Mayrs, die sich auf Donizetti beziehen, in der Zeitschrift Musici-Musicisti, 58. Jahrgang S. 9f. Der Briefwechsel zwischen Mayr und Felice Romani findet in Emilia Brancas »Felice Romani« 1882, Berücksichtigung.

4) Nachlaß in Bonate.

Mailand die Partie des »Aleramo« inne hatte, mußten Mayr besonders interessieren. Mitteilungen über die venezianischen Musikverhältnisse erhält Mayr 1809 von seinem getreuen Librettisten Foppa[1]). Der bekannte Musikschriftsteller Lichtenthal, der Mayr mannigfache Anregungen für seinen Musiklexikon verdankt[2]), korrespondiert mit ihm über neue Werke zeitgenössischer Komponisten[3]). Die Komponisten Winter und Paer senden ihm Briefe[4]); desgleichen schreibt Gaetano Donizetti seinem ehemaligen Lehrer in den Jahren 1822—44 in ausführlicher Weise. Was ihm während seines Aufenthalts in Mailand, Neapel, Palermo, Rom, Genua, Bologna, Paris und anderwärts in künstlerischer Hinsicht auffällt und wissenswert erscheint, das teilt er dem »pregiatissimo maestro« mit[5]). Den Münchener Hofkapellmeister J. Kaspar Aiblinger zog Mayr öfters ins Vertrauen, nicht allein, wenn es galt, künstlerische Fragen zu erörtern, sondern auch wenn er in Deutschland seinen Verwandten und Gönnern Nachrichten und Sendungen zukommen lassen wollte[6]). Aiblinger beantwortete gerne die Anfragen des Meisters. Am häufigsten aber fand man den Weg zu Mayr, wenn man sich von ihm Bücher und Musikalien borgen oder Empfehlungen ausbitten wollte[7]). Mayrs Güte und Liebenswürdigkeit war weit bekannt[8]). Diese suchten die Briefschreiber auszunützen. Auch Kapellmeister und Konservatoriumsleiter wandten sich dem Gebrauch der damaligen Zeit entsprechend an Mayr, um entweder Einlagen für Pasticcios oder Solokantaten zu erhalten. Der Mailänder Kapellmeister Alessandro Rolla z. B. dankt am 29. März 1805[9]) Mayr in warmen Worten für eine gesandte Cavatine, »che fa la delizia del Pubblico, e che da vera in sera cresce in belezza, in fine altro non si sa dire che è una vera verità«, und am 8. Oktober 1809[10]) für eine Kantate, »che è stata di somma soddisfazione«. Die große Zahl der von Mayr geschriebenen Solokantaten[11]) erklärt sich jedenfalls auch

1) ebenda.

2) s. »Dizionnario e bibliografie della musica«, Milano 1836, Bd. 1, Vorwort.

3) Sammlung Vimercati Sozzi a. a. O.

4) Der »Neue Nekrolog der Deutschen« nimmt a. a. O. S. 931 darauf Bezug. Die Nachforschungen nach einem derartigen Briefwechsel blieben bis jetzt erfolglos.

5) Alborghetti e Galli, a. a. O., documenti.

6) Im Hausarchiv Sandersdorf sind darauf bezügliche Schriftstücke vorhanden.

7) Die Briefsammlung Vimercati Sozzi a. a. O. wie der Nachlaß in Bonate enthalten ganze Bündel solcher Schriftstücke; Scotti, a. a. O. S. 43 ff. zählt einige Fälle auf.

8) Noch heute kann man sie in Bergamo von älteren Leuten (z. B. maestro Zanetti) rühmen hören.

9) Nachlaß in Bonate.

10) ebenda.

11) Dieselben sollen im Folgenden nach dem Verzeichnis der bibl. civ. in Bergamo aufgeführt werden, da dies bis jetzt noch nicht geschehen ist:

1. Ettore (Sopran);
2. La Tempesta (Tenor);
3. La Fantasia riscaldata (Baß);
4. Il poeta scoraggiato (Tenor);

daraus, daß der Komponist den vielfach von Künstlern und Direktoren an ihn gerichteten Bitten um solche Stücke entsprach.

Mayrs Briefe machen einen sympathischen Eindruck. Bei einer nicht ungewandten Behandlung der italienischen Sprache offenbart sich in ihnen eine liebenswürdige, schlichte Natur. Ein gesundes Urteil spricht aus den unterm 13. November 1829 an Bonesi gerichteten Worten[1]: »... e sono persuaso che nel suo caso si può più approfitare della lettura degli spartiti de' Quartetti di Haydn, Mozart, Beethoven, che di tutte le teorie dei Manfredini[2]) e Gervasoni ...«[3]). Mit großer Ausführlichkeit schildert er seiner Frau unterm 10. September 1813[4]) von Neapel aus seine Reiseerfahrungen, berührt nicht ohne Humor die Geldverhältnisse damaliger Zeit und schreibt mit Genugtuung: »... La valigià però non fu visitata se non ai confini del Napolitano ed anco leggermente. Il mio, qualcunque sio, nome m'ha giovato anche in questo viaggio ...« Für Gaetano Donizetti ist er stets besorgt. So meldet er Bonesi am 28. September 1822[5]): »... Il nostro Donizetti è a Milano dicendo d'aver conseguito per quel teatro un timore insolito, mà vorrei sperare che ciò non forse se non che una specie di velo presso il suo amico Mercadante il quale (dicesi) non fu così felice come l'anno scorso ...«, und am 15. Oktober desselben Jahres[6]): »... Donizetti andrà probilmente in scena li 22 corr. e spero di godere la prima recita, lusingandomi che sarà fatta giustizia al suo merito ...« Im Jahre 1826 wird Mayr von einer schließlich zur Erblindung führenden Augenkrankheit befallen. Von da ab läßt sich aus seinen Briefen ein verhal-

5. Alla Tomba dell'amico (Tenor);
6. La Seña (Sopran);
7. Per la nascità del Rè di Roma (Sopr.);
8. Annibale, (Sopran);
9. Achille in Sciro (Tenor);
10. Nabucco (Tenor);
11. L'oro nello scrigno dell'Avaro (Ten.);
12. Il Poltrone (Baß);
13. Il poeta immaginario (Baß);
14. Il corragio rianimato (Tenor);
15. Il bagno di Vino (Baß);
16. La solitudine (Tenor);
17. Il secol d'Oro (Baß);
18. Agamemnon (Tenor);
19. Contro l'inventore dell'oro (Tenor);
20. L'amico tradito (Tenor);
21. La moglie d'Astrubal (Sopran);
22. La poesia arrilita (Tenor);
23. Annibale a Cartago (Baß);
24. La vita campestre (Tenor);
25. La Fantasia (Tenor);
26. Numa (Tenor);
27. L'effetto della ricchiezza (Baß);
28. Leonida (Tenor);
29. Spavento (Tenor);
30. Rodomante (Baß).

1) Sammlung der bibl. civ. in Bergamo.

2) Mayr spielt hier wohl auf die beiden theoretischen Werke Vicenzo Manfredinis, »Regole armoniche« und »Difesa della musica moderna« an.

3) Gemeint ist dessen »Nuova teoria« Parma 1812.

4) Sammlung Vimercati Sozzi, a. a. O.

5) Sammlung der bibl. civ. in Bergamo.

6) ebenda.

tener Schmerz über das ihm zugestoßene Unglück herausfühlen. In einem Schreiben vom 5. November 1826[1]) an Bonesi, das eine Bilderangelegenheit betrifft, heißt es: »... Lascio al Signor Aless. Bertolli l'incombenza d'informale de' pregi d'ambidue, poichè un cieco, qual son io, non deve giudicare de' colori ...« Am 8. September des nächsten Jahres[2]) schreibt Mayr wiederum an Bonesi: »... Anch' io in mezzo alla mia famiglia me la passo travagliando, ma a stento, e con sensibile perdita di vista, pressandomi il numero ognor crescente dei Carnovali — e non di rado anche di poco allegri pensieri ... mà un po' di Filosofia récami ainto di superarli, e restar più che posso, tranquillo nella mia solitudine ...« Im Oktober 1836 klagt Mayr in einem Briefe an Bonesi[3]): »... Scrivo, o non scivo? — e se scrivo, conoscerà quegli a cui scrivo il carattere di quello che gli scrivo? ...« Trotz seines Zustandes korrespondiert Mayr in diesen Tagen noch eifrig mit seinem Freunde, dem Verleger Ricordi in Mailand[4]), dessem Unternehmen er schon seit längerer Zeit schätzenswerte Dienste geleistet hatte. Mit Entschiedenheit spricht er sich in einem Briefe vom 2. Januar 1840[5]) dahin aus, daß seine Kirchenkompositionen unveröffentlicht bleiben sollen: »... e fu costante mio sistema di non dar fuori musica di chiesa ... l'unica messa che communicare altrui, e trovasi nel pubblico, non è che quella che dieci già da tanti anni a Lei stessa, perchè dessa che regolai al Parocco della Contrada, ove abitava in Venezia fu venduta dopo la sua morte dal di lui crede ...« In einem Briefe vom 29. März 1842[6]) gedenkt er seiner Jugenderzieher und hält eines seiner kirchlichen Musikstücke für ihre Zwecke besonders geeignet: »... Sembra mi che questa sacra Canzone potrebbe interessare il Collegi specialmente de' Gesuiti ...« In den letzten Lebensjahren unterhandelt er noch mit Ricordi wegen der Herausgabe seiner Schriften.

Mayr hatte durch sein Augenleiden viel auszustehen. Bald besserte, bald verschlimmerte sich sein Zustand. Trotzdem blieb Mayr nicht untätig. 1822 wurde auf seine Initiative die Unione filarmonica in Bergamo gegründet[7]), deren Mitglieder aus Fachleuten, Musikfreunden und Musikschülern bestehend, sich die Aufführung größerer Werke[8]) zur Auf-

1) Sammlung der bibl. civ. in Bergamo.
2) ebenda.
3) ebenda.
4) Sammlung Mayr im Studio Ricordi in Mailand.
5) ebenda. 6) ebenda.
7) Cenni autobiogr. a. a. O.
8) In der Autobiographie werden genannt: »Stagioni di Haydn, Timoteo di Winter, Il Padre nostro di Naumann, l'Oratorio di Beethoven usw.«. Die »Allg. mus. Zeit.« (a. a. O. 29, S. 40/41) nennt Stücke von Beethoven, Donizetti, Nicolini und Mercadante.

gabe machten. Wenn in der Nähe Bergamos ein Kirchenfest gefeiert werden sollte, wirkte er hilfsbereit als Komponist wie als Dirigent mit[1]). Am 31. August 1835 brachte er in der S. Maria Maggiore gelegentlich eines Cäcilienfestes Händels »Halleluja« und am 1. September desselben Jahres Mozarts »Requiem« mit 100 Personen zur Aufführung[2]). Im Jahre 1825 erfolgte Mayrs Ernennung zum Präsidenten des Ateneo in Bergamo[3]). Mit diesem neuen Amte hatte er die Verantwortung für ein vornehmes Institut übernommen. Auch dem Musikverlag Ricordi in Mailand leistete er als Berater für die Veröffentlichung neuer Werke wertvolle Dienste[4]).

1838 fühlte sich Mayr so gekräftigt, daß er in Begleitung einiger Freunde im Sommer eine Reise nach Bayern antreten[5]), seinen Geburtsort sowie seine Schwester, »che sta ne' confini del Palatinato superiore verso la Boemia«[6]) besuchen konnte. Nach seiner Rückkehr feierten ihn die Bergamasker in herzlicher Weise[7]). Sein 78. Geburtstag gab Anlaß zu weiteren Ehrungen[8]). In den letzten Jahren seines Lebens trafen ihn noch harte Schicksalsschläge. Sein Augenleiden verschlimmerte sich immer mehr, und die ungünstige körperliche Disposition zwang ihn, seine vielseitige Tätigkeit möglichst einzuschränken[9]). 1844 entriß ihm der Tod die langjährige Lebensgefährtin[10]). Ihr folgte er selbst ein Jahr später am 2. Dezember 1845 und ließ eine Tochter, die

---

1) So z. B. in Caravaggio beim Säkularfest der Frauenkirche am 26. und 27. Mai 1832 (»Allg. musik. Zeitg.« a. a. O. 34, S. 568), und selbst noch 1841 beim Kirchenfeste in Piacenza (ebenda 43, S. 1046).

2) Die »Allg. musik. Zeitg.« (a. a. O. 38, S. 95) berichtet hierüber: »..Händels riesenhafte Komposition setzte alles in Staunen... Man sah es der herbeigelaufenen, ungeheuren Menge an, welch' gewaltigen Eindruck dieser Schwanengesang des Einzigen (= Mozart) auf sie machte... Alles verdanken wir unserm herrlichen, unermüdlichen, alten Mayr, und unter dessen Leitung ging auch das Halleluja und Requiem vortrefflich«.

3) Cenni autobiogr., a. a. O.

4) Scotti, a. a. O.

5) Einzelheiten hierüber finden sich in der Augsburger Allg. Zeitung vom 26. Juni 1838, der »Allg. musik. Zeitg.« a. a. O., 40, S. 869, in einem von München an Bonesi am 27. Juni 1838 gerichteten Briefe (Sammlung der bibl. civ. in Bergamo), sowie bei Alborghetti e Galli, a. a. O. S. 241 ff. und Documenti S. 51.

6) Brief Mayrs an Bonesi am 27. Juni 1838 (Sammlung der bibl. civ. in Bergamo).

7) »Allg. musik. Zeitg.«, a. a. O. 40, S. 869.

8) Alborghetti e Galli, a. a. O. S. 244, wonach eine Medaille mit dem Bilde Mayrs geprägt, eine Festschrift (= Maironi Daponte a. a. O.) herausgegeben und eine musikalische Feier veranstaltet wurde. S. den ausführlichen Festbericht im »Giornale della provinzia di Bergamo« 1841, S. 49.

9) Damals benützte Mayr zu seiner musikalischen Unterhaltung ein Spinett, welches so gebaut war, daß es sich auf das Bett stellen ließ. Dieses Instrument wird noch in Bonate aufbewahrt.

10) s. Scotti. a. a. O. S. 35.

sich mit dem Ingenieur Massinelli[1]) verheiratet hatte, in Trauer zurück. Die Leiche wurde auf dem Friedhofe des nahegelegenen Valtezze beigesetzt[2]) und 1875 mit der Donizettis feierlich in die S. Maria Maggiore überführt[3]).

Um einen Überblick über Mayrs gesamtes Schaffen zu gewinnen, mögen noch seine weiteren Oratorien, Chorkantaten und Instrumentalstücke festgestellt werden. Von Oratorien sind außer den bereits früher genannten: »Jacob«, »Sisara« und »Tobiae matrimonium« noch zu erwähnen[4]):

La Passione,	1794 in Forli	aufgeführt;
David in spelunca Engaddi,	1795 in Venedig	»
Il sacrificio di Jefta,	1795 in Forli	»
Samuele,	1821 in Bergamo	»[5])
Atalia,	1821/22 in Neapel	»
Luigi Gonzaga,	1822 in Neapel	»

Für festliche Gelegenheiten sind die Kantaten für mehrere Solostimmen mit und ohne Chor geschrieben. Es lassen sich nachweisen[6]):

1.	Femio,	1791,	Venedig;	
2.	Le sventure di Leandro,	1797,	Vicenza;	
3.	Traiano all' Eufrate,	1807,	Mailand:	
4.	Alcide al Bivio,	1809,	Bergamo;	
5.	Cantate per le nozze di S. M. Maria Luigia, Archiduchessa di Austria,	1810,	»	
6.	Cantata a voce sola con cori',	1810,	»	
7.	Cantata per la nascita del figlio di S. M. Maria Luigia,	1811,	»	
8.	Numa Pompilio,	1811,	»	[7])
9.	Le Feste d'Ercole,	1816,	»	
10.	Egeria,	1816,	Brescia;	
11.	Arianna e Bacco (2 Akte),	1817,	Bergamo;	
12.	Il sogno di Partenope (3 Akte),	1817,	Neapel[8]);	

---

1) Dieser Massinelli schenkte der Stadt Bergamo jene wertvolle Sammlung, auf die schon in der Vorbemerkung hingewiesen wurde.

2) Dort begruben damals die Bewohner der oberen Stadt ihre Toten.

3) Eine ausführliche Beschreibung der Feier in der »gazetta musicale di Milano« a. a. O. Bd. 30, S. 249f.

4) Cenni autobiogr., a. a. O. und Katalog der bibl. civ. in Bergamo.

5) Nach der »Allg. musik. Zeitg.« (a. a. O. 29, S. 378) übersandte Mayr 1827 der Herzogin von Parma dieses Oratorium, wofür ihm eine goldene Dose verehrt wurde.

6) Cenni autobiogr. a. a. O. und Katalog der bibl. civ. in Bergamo. Die Schulkantaten, von denen schon oben die Rede war, sollen hier wegbleiben, da sie meist nur Pasticcios sind.

7) Dieses Stück fehlt in der Autobiographie, ist dagegen im Katalog der bibl. civ. in Bergamo aufgeführt.

8) Nach der »Allg. musik. Zeitg.« (19, S. 195 und 324) wurde diese Kantate am 12. Januar 1817, am Geburtstage des Königs, gegeben, machte jedoch Fiasko.

13. Inno a Pallade, 1820, Mailand;
14. L'Armonia, 1825, Bergamo[1];
15. Cantata in morte di Beethoven, 1827, Bergamo[2];
16. Alzano esultante, 1831, »
17. Cantata per la venuta dell' Imperatore Ferdinando à Bergamo[3], 1838, Bergamo.

Selbständige Instrumentalstücke, die nicht im Rahmen der Oper erscheinen, komponierte Mayr nur wenige. Zu nennen sind zwei Klavierkonzerte in D[4], ein »Trio concertante« für drei Violinen und Orchester[5], sowie einige Übungs- und Vortragsstücke für Klavier[6], Orgel[7] und Flöte[8].

Es sind Gemälde, Statuen und Drucke erhalten geblieben, die uns

»... Die Kantate soll viel gute Musik haben, die aber bei der Langweiligkeit des allegorischen Sujets, welches den Brand des Theaters (!) selbst zum Gegenstand hat, mit zu Grunde gehen mußte«.

1) In einem Briefe Mayrs vom 8. Juni 1825 an Bonesi heißt es (Sammlung der bibl. civ. in Bergamo): »... ho dovuto pasticciare una composizione per la venuta dell' Imperatore, intitolata Accademia drammatica, perchè in mezzo d'una parte e l'altra si suonerà un Concerto di Violino e perchè il sogetto n'è l'*Armonia*, idea mia, stramba e quasi dovrei dire da ma poetata come dice il nostro buon Baglioni idealmente. . .«

2) Finazzi, a. a. O. S. 75; in der Bibliothek des conservatorio Donizetti in Bergamo.

3) Außerdem besitzt die biblioteca civica in Bergamo die beiden Stücke »Il Padre« und »Il Po«, sowie das Conservatorium Donizetti, ebenda, die fünf Stücke: »Omnipottente Diva« (dedicata à S. M. l'Imperatore), »In morte di Capuzzi«, »Ci serbi amico il cielo« (dedicata à S. M. l'Imperatore Francesco I°), »In morte di Haydn«, »Per l'incoronazione«.

4) In der Bibliothek des conservatorio Donizetti in Bergamo.

5) ebenda. Dasselbe wurde wie das 2. Klavierkonzert in D in einer Erinnerungsfeier für Mayr am 20. Dezember 1902 in Bergamo erfolgreich zum Vortrag gebracht.

6) Ebenda sind vorhanden:
   1. Adagio (Autogr.);
   2. 10 Divertimenti per Piano (gedruckt bei Giuliani in Venedig);
   3. Esercizi e Sonatine (geschrieben 1804);
   4. Esercizi per il maneggio meccanico ed intellettuale del Pedale;
   5. Marcia funebre;
   6. Pezzo caratteristico »Savoiarda«;
   7. 6 brevi Preludi (Autogr.);
   8. Raccolta di Divertimenti e Toccate;
   9. Sonatina;
   10. 2 Sonatine à 4 ms. (Autogr.).

7) Ebenda folgende Stücke:
   1. 12 Preludi (Autogr.);
   2. 1a Raccolta di Preludi e Fughe di diversi autori;
   3. 2a » » » » » » » »
   4. Raccolta di vari pezzi di diversi autori;

8) Ebenda eine »Sonate« für Flöte und Piano (Autogr.).

die Züge Mayrs überliefern[1]. Doch können die Bilder und Büsten nur mäßigen Ansprüchen genügen. Am bedeutendsten erscheint mir das Gemälde Scuris. Doch beeinträchtigt der exaltierte Gesichtsausdruck des ohnehin schon sentimental aufgefaßten Bildes die Wirkung. Gemeinsam sind allen Darstellungen die weichen Züge des bartlosen Gesichts und die ausdrucksvollen Augen.

Mayr war eine einfache, bescheidene Natur. Ein Hinwegsetzen über gesellschaftliche und moralische Gesetze, wie wir es bei schaffenden Künstlern öfters beobachten können, war bei ihm ausgeschlossen. Er fügte sich in einfache Verhältnisse und scheint sich in diesen glücklicher gefühlt zu haben als in glanzvollen Stellungen. Mit Ausdauer und eisernem Fleiß verfolgte er sein Ziel, mochte er als Komponist, Dirigent, Lehrer, Organisator oder Gelehrter tätig sein. Ein Mißerfolg konnte ihn auf die Länge der Zeit nicht entmutigen. Bei Unglücksfällen suchte und fand er, besonders in seinem Alter, Trost in der Religion. Doch hielt seine Frömmigkeit ihn nicht von der Komposition manchmal recht schlüpfriger Texte ab. Worte des beißenden Spotts und des rücksichtslosen Übermuts, wie er sie während seines Venezianer Aufenthalts gebrauchte[2]), fand er als Kapellmeister der S. Maria Maggiore nicht mehr. Sein Mitleidsgefühl war stark ausgeprägt. Mit Rat und Tat griff er helfend ein, wenn es galt, ein ideales Unternehmen zu fördern. Italien wurde Mayrs zweite Heimat. Er beherrschte die italienische Sprache in Wort und Schrift[3]). Den Einflüssen der dama-

1) Ein großes Ölgemälde von Scuri, welches den Meister in seinem Arbeitszimmer beim Komponieren darstellt, aus dem Jahre 1875 im Istituto Donizetti in Bergamo, Brustbilder ebenda und in Bonate; Statuen im Ateneo in Bergamo und in Bonate; ein gut ausgeführtes Marmorrelief auf dem Grabdenkmal in der S. Maria Maggiore; Drucke bei Schmidl, a. a. O., Alborghetti e Galli, a. a. O., u. a. Nach der »Allg. musik. Zeitg.« (a. a. O., 40, S. 864) war auf der Mailänder Kunstausstellung vom Jahre 1838 auch eine Marmorbüste Mayrs, die für den Bergamasker Grafen Suardo ausgeführt war, zu sehen.

2) Zeugnis hierfür legen »Isensali del teatro« ab. Ich konnte diese Spottschrift durch das Entgegenkommen H. Kretzschmars in den Sammelbänden der IMG. (VI, Heft 4, S. 588ff.) veröffentlichen.

3) Mayr sprach und schrieb seit seinem Aufenthalt in Venedig fast nur in italienischer Sprache. Ein harmloses, italienisches Gedicht aus dem Jahre 1840 (bibl. civ. in Bergamo) möge mitgeteilt werden:

»Quanto dolci all' alma scendon
Questi amabili concenti,
Non sà esprimere il mio labbro
Che non pochi e tronchi accenti.

Ela lagrima che score
Dal mio ciglio siavi pegno,
Del non dubbio grato affetto
Che s'annida nel mio core.

Già varcato dieci lustri
E quattro — quasi di luce,
E moto privo, nulla ahimè
Or posso ... L'ultima sere

L'avvicinano ben presto ....
Ma se mai oltre le sfere
E concesso rammentare
Gli alti sensi d'amistà.

ligen italienischen Musik konnte er sich nicht entziehen. Doch ging er in ihr nicht unter. Seine Urteilsfähigkeit in musikalischen Dingen, die er sich aus dem Studium einer umfangreichen Musikliteratur gewonnen hatte[1]), bewahrte ihn vor einer Überschätzung der neapolitanischen Opernschulen, aber auch vor einer ungerechten Wertung der zeitgenössischen Komponisten. Auf die Librettisten übte Mayr, wie später dargetan wird, einen entscheidenden Einfluß aus. Welche Bedeutung dem Komponisten Mayr zukommt, sollen die folgenden Ausführungen ergeben.

Mai non cesserò pregare
Dal datore d'ogni bene,
Sovra voi per longa età
Concordia — Prosperità«.

1) Mayrs Bibliothek (jetzt in der bibl. civ. in Bergamo) enthält eine große Anzahl von Partituren und einzelnen Stücken. Von vollständigen Opern sind aus der reichhaltigen Sammlung hervorzuheben:

Cherubini, »Medea«, »Demophonte«; Cimarosa, »Orazii e Curiazii«; *Gluck*, »Armide«, »Iphigenie«, »Alceste«, »Orfeo«; Haydn, »Armida«, »Orfeo«; Jomelli, »Attilio Regolo«; *Lescur*, »Les Bardes«; Méhul, »Joseph«; *Sacchini*, »Evelina« »Enea«; Paisiello, »Proserpine in francese«; Sarti »Guilio Sabino in Italiano«; Spontini, »Vestale«; Winter, »Orfeo«, »Tamerlan«; *Trajetta*, »Ippolito«; *Mozart*, »Figaro«; Rossini, »l'inganno felice«; Weber, »Freischütz«; Graun, »La morte di Gesu«; Händel, »Messias«; Jomelli, »Passione di Gesu Cristo«; Winter, »La rissurrezione«.

Mayrs Bibliothek dürfte ähnlich wie die Sammlung Santinis für die Musikwissenschaft noch zu Bedeutung kommen.

2. Abschnitt: Die opera buffa.

Durch die großen Erfolge von Pergoleses »Serva padrona« und Piccinis »Buona figliuola« war der Ruf der opera buffa begründet worden[1]. Mit der Vorliebe des Publikums steigerte sich auch die Anteilnahme der Musiker für diese lustigen Stücke[2]. Eine große Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete war die Folge. Die Mehrzahl der italienischen Musikdramatiker[3] beschäftigte sich nun auch mit der opera buffa. Im Texte wie in der Musik machte sich allmählich hier ein Fortschritt bemerkbar[4]. Die Typen des Dienerpaares, das schon in Landis »Alesio« seine Späße treibt und später in der Venezianer Oper in Gesellschaft von Philistern und Kleinbürgern episodisch wieder auftaucht[5], wurden um neue vermehrt[6]. Unter der Einwirkung Trincheras kamen im Libretto satirische Elemente zum Vorschein[7]; eine Abzweigung zur Romantik veranlaßte Cerlone[8]. Die Musik erfuhr ebenso in instrumentaler Hinsicht wie in der Anwendung neuer Ausdrucksmittel unter Piccini[9], Paisiello, Anfossi und Cimarosa[10] eine freiere und zum Teil auch selbständigere Gestaltung[11]. Gegen Ende des Jahrhunderts trug auch Simon Mayr musikalisch zur Weiterbildung der opera buffa bei, während seine Librettisten, Foppa,

1) Francesco Florimo, »La scuola musicale di Napoli«, 1880, II, S. 201 und 248.

2) Vgl. Arteaga, »Le rivoluzioni del teatro musicale italiano«, 1785, III, Kap. 15ff.

3) Um nur einige zu nennen, seien angeführt: Galuppi, Guglielmi, Gazzaniga, Bertoni, Astarita, Anfossi, Paisiello, Rust, Alessandri, Borghi, Ottani, Rosetti, Valentini, Solari, Mortellari, Rauzzini, Caruso, Monti, Bianchi, Fabrizj, Gardi, Cimarosa, Paer, Nicolini, Nasolini, Portogallo, Trento, Mosca.

4) Eine musikwissenschaftliche Darstellung der Entwicklung der opera buffa seit Pergolese steht noch aus.

5) H. Kretzschmar, »Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis« in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 8, S. 7.

6) Florimo, »Cenno storico sulla scuola musicale« II S. 2197, M. Scherillo, »Storia letteraria dell'opera buffa napoletanea« 1883.

7) Florimo, a. a. O. II, S. 2197.

8) Landau, a. a. O. S. 451 ff.; vgl. Florimo, 1880, II, S. 281.

9) Vgl. Burney »The present state of music in France and Italy« 1771, S. 229f.

10) Vgl. Florimo, a. a. O. S. 273 und 384.

11) Vgl. auch Jahn, »Mozart«, 1889, 10. Kapitel »Die opera buffa« I, S. 232f.

Rossi, Annelli und Genossen über ihre Vorgänger vor allem Bertati [1]) nicht wesentlich hinauskamen.

a) Venezianer Opern 1796—1805.

Simon Mayr hatte noch keine opera buffa geschrieben, als er am 21. April 1796 von dem Impresario des Theaters S. Samuele Luigi Benedetti den Auftrag erhielt, eine solche für die Herbstsaison zu komponieren. Als Honorar wurden 2200 Lire vereinbart [2]). Im Herbst ging das Stück in Szene unter dem Titel:

»*Un pazzo ne fa cento*« [3]), drama giocosa per musica di G. Foppa. (Partitur Mss. in der biblioteca civica in Bergamo [4].)

Die Gräfin Ernestine wird von drei Freiern umworben, dem eifersüchtigen Leutnant Don Flavio, ihrem vormaligen Vormund Giancola und dem Bauersmann Bortolaccio. Da die Gräfin sich nur mit vornehmen Persönlichkeiten abgibt, verkleiden sich die beiden letzteren, Bortolaccio als Marchese Bubone und Giancola als Conte Fasolone. So gewinnen sie die Gunst der Gräfin und laufen dem Offizier den Rang ab. Giancola bezichtigt nun den Pseudo-Marchese bei der Gräfin der Untreue und bringt zum Beweise eine vermummte Frau mit einem Kinde bei. Empört weist die Gräfin den Marchese aus dem Hause. Dieser rächt sich, indem er in einer »Mondnacht« vor dem Palaste der Gräfin den Pseudo-Conte durch eine schreckhafte Polterszene zwingt, auf die Gräfin zu verzichten. Allein diese durchschaut die dunklen Pläne der beiden Werber und reicht dem Leutnant die Hand zum Ehebunde. Betrübt ziehen Marchese und Conte ab, um bald darauf in ihrer wahren Gestalt vor der erstaunten Gräfin wieder zu erscheinen. Der Leutnant erklärt, daß alles nur ein Spaß gewesen sei, worauf sämtliche Personen ein fröhliches Schlußlied singen.

---

1) Vgl. Albert Schatz »Giov. Bertati« in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 5, S. 235 ff.

2) s. den Kontrakt im Nachlaß in Bonate. Derselbe lautete: »Con la presente scrittura che avrà forza di Publico Notariale Istrumento il Sign. Luigi Benedetti impresario del Nob. Teatro di S. Samuele ferma, e stabilisce il Sign. Simone Mayr Maestro die Capella scivere in musica la prima opera buffa che si porrà nell' autunno prossimo mese di Agosto scrivere la sud^a prima opera buffa che dovrà andare in scena i p$\bar{m}$i di 8bre giusta il tempo praticato sarà obbligo di detto Sign. Impresario di tener pronto il libro di detta opera onde sia consegnato a detto Sign. Maestro al di lui arrivo. Per premio di sue virtuose fatiche accorda esso Benedetti impresario al detto Sign. Maestro Mayr Zecchini veneti da lire ventidue Numero Cento pagabili nel tempo che sarà andata l'opera in scena.

Salvo però sempre i casi soliti riservati in materia di teatri.
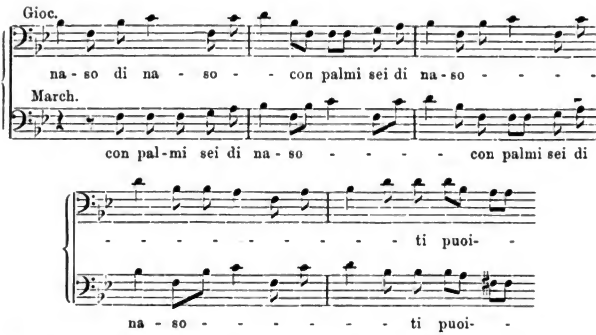
Val dico Zecch^i 100 sono Lire
Venete Lire 2200«.

3) Wegen der Rollenbesetzung s. T. Wiel, a. a. O. S. 472 und 516.

4) Die im Texte genannten Partituren, welche mit wenigen Ausnahmen auch bei Eitner »Quellenlexikon« (a. a. O.) nicht angezeigt sind, dienten dem Verfasser zu seinen Untersuchungen. Weitere, noch vorhandene Exemplare sollen, soweit sie zu ermitteln waren, in den Anmerkungen Erwähnung finden.

Diese farblose Handlung wird durch Einschaltung von Episoden und Anwendung possenhafter Triks in die Breite gezogen; dazu ist die Szenenfolge nicht nach dem logischen Zusammenhang, sondern nach der Wirkung berechnet. Die 19. Szene des 1. Akts, in der plötzlich Ernestina als Dido, der Leutnant als Aeneas, und der Marchese als Jarbos auftreten, steht mit der Handlung in keinerlei Beziehung. Zu Beginn des 2. Akts begegnen sich Marchese und Conte; ein Zusammenstoß der beiden ist unvermeidlich. In dem Augenblick, in welchem der Zweikampf die Entscheidung bringen soll, ziehen beide ihre Tabaksdosen aus den Taschen und nehmen kräftige Prisen. Die Gräfin sichert (im 2. Akte) dem Marchese die Erfüllung seiner Wünsche zu; anstatt nun sofort darauf zu dringen, daß die Gräfin ihre Worte in die Tat umsetze und die andern Werber abweise, zieht dieser glücklich ab und überläßt die Gräfin den beiden Rivalen. Ebenso mangelhaft wie die Durchführung der Handlung ist die Charakteristik der Personen. Als eine ausgesprochene Primadonnapartie erscheint die Rolle der Gräfin. In der Arie des 2. Akts, die den veränderlichen Charakter der Frau und deren Sieg über die Leidenschaft der Männer zum Gegenstand hat, erreicht die Partie ihren Höhepunkt. Den aus Bertatis Texten bekannten Typus des schmachtenden Liebhabers erkennt man in dem Leutnant wieder. Die beiden verkleideten Rivalen erscheinen als Anstifter der Verwicklungen und Urheber der komischen Situationen. Unter den Nebenpersonen tritt Rosalba, die Base der Gräfin hervor, die sich um jeden Preis die Liebe des Offiziers erringen will. Schließlich muß aber auch sie sich mit der Wahl Ernestinas zufrieden geben.

Foppas Text kam dem Musiker wenig entgegen. Es fehlt in dem Libretto zwar nicht an glatten Arien des Glücks, der Wut, der Resignation, wie sie die damalige Zeit liebte, aber an keiner Stelle wird ein Versuch zu einer ausgedehnten, charakteristischen Szene gemacht, die dem Musiker Gelegenheit zur Entfaltung seiner Mittel gegeben hätte. Von den Arien sind die der Gräfin Ernestina zu nennen. Dieselben sind mit größeren Koloraturen ausgestattet und größtenteils zugunsten der Gesangskünstlerin auf den äußeren Effekt hin gearbeitet. Nach den Gepflogenheiten der damaligen opera buffa war Mayr gezwungen, die Partie des Leutnants mit einem Tenor, die Rollen der beiden komischen Rivalen mit je einem Baß zu besetzen. Die melodisch verblaßten Arien des Offiziers werden durch die Instrumentation gehoben. Den plötzlichen Umschlag der ernsten Situation in die komische beim Streit der beiden Alten zu Beginn des 2. Akts hat Mayr nach der Art Guglielmis auch musikalisch getroffen. Humorvoll hebt sich die Stelle der beiden Bässe heraus:



Von den Nebenpersonen sind der Lisaura und Dorina kleine Cantabile zugeteilt. Die leichthin tänzelnde Arietta der Dorina (2. Akt, fdur, $^3/_8$) erinnert in der Melodik an Mozart, in der Form an die scharf umrissenen, kurzen Stücke, wie sie schon Perez in seinem »Artaserse« (3. Akt, Poco Andante, fdur, $^3/_8$) einstreute. Solche kurze, liedartige Sätze werden von jetzt ab in Mayrs opere buffe häufiger, treten besonders im »Venditore d'aceto« hervor und führen, wie wir sehen werden, im »Equivoco« zur direkten Verwendung jenes Liedstils, den zur gleicher Zeit das deutsche Singspiel und die Berliner Liederschule pflegten.

In der Instrumentation beschränkt sich Mayr in den Solosätzen zum großen Teil auf das Streichquintett, während die Ensembles voller gesetzt sind (zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Corni und zwei Fagotte). Die das Stück einleitende »Sinfonia« (ddur C), die bereits nach vier Takten Largo ins Allegro übergeht, erhebt sich nicht über den Durchschnitt. In dem ans Volkslied anklingenden 2. Teil des 1. Duetts zwischen der Gräfin und Flavio fallen die süßen Terzengänge der Violinen und Violen auf:



Ein ausdrucksvolles Oboensolo enthält die Arie des Leutnants: »in tal momento« (1. Akt). Das Instrument tritt taktweise ohne jede Begleitung auf oder vermittelt kürzere Übergänge:



und paßt in seinem Klangcharakter treffend zu der schmachtenden, weichlichen Art des Offiziers. Im Finale des 1. Akts überrascht ein siebentaktiges crescendo des ganzen Orchesters, im Finale des 2. Akts die zartere Behandlung der Mondscheinszene und die Ausnützung der dynamischen Mittel beim Anwachsen des Lärms auf der Bühne.

Daß die Komponisten der damaligen Zeit eine Oper innerhalb einiger Monate, manchmal auch in einem noch kürzeren Zeitraum schreiben mußten, ist eine bekannte Tatsache[1]. So war es nichts außergewöhnliches, daß Mayr am 11. Mai 1797 mit den Direktoren des Theaters S. Moisé einen Vertrag[2] abschloß, bis zum Oktober desselben Jahres eine neue Oper zu liefern. Als Entschädigung erhielt der Komponist 1650 Lire. Mayr schrieb nun nicht eine mehraktige opera buffa, sondern zwei Farsen. Eine solche Abänderung war den Musikern damals erlaubt[3]. Die beiden Farsen hatten die Titel:

»*Il segreto*« e »*L'intrigo della lettera, ossia il pittore*« di Foppa.
(Partituren Mss. in der biblioteca civica in Bergamo[4].)

Die Handlung der Farse »il segreto«[5] spielt sich in einem Zimmer ab, das in seinem Hintergrund ein geheimes Versteck enthält. Der Zugang in dasselbe wird durch einen »beweglichen, vor- und rückwärts laufenden Rahmen« vermittelt. In diesem Schlupfwinkel hält Costanzo seinen Freund Valerio verborgen, der infolge eines unglücklich verlaufenen Duells sich flüchten mußte. Um dem Freunde Nachrichten über den Verlauf seiner Angelegenheit über-

---

1) Da die italienischen Opernleiter jährlich eine große Anzahl von neuen Stücken bringen mußten, waren sie gezwungen, den Komponisten nur kurze Zeit zur Arbeit zu lassen. Wieviel neue Stücke z. B. nur in Venedig im Jahre 1794 aufgeführt wurden, läßt sich aus T. Wiel, a. a. O. S. 448ff. ersehen.

2) s. Nachlaß in Bonate.

3) In zahlreichen Verträgen heißt es ausdrücklich: »... opera buffa ovvero due farse in musica ..« (s. z. B. den Vertrag vom 22. Februar 1799 in Bonate).

4) Die Partitur der Farse »il segreto« ist nicht vollständig. Ein weiteres Exemplar derselben nach Eitner (a. a. O.) im brit. Mus. in London.

5) Wegen der Rollenbesetzung s. Wiel, a. a. O. S. 485. Bei der Aufführung in Mailand (1802) wirkten mit: Elisabetta Gafforini (Lucilla);
Andrea Verni (Costanzo);
Luigi Bonfanti (Popone);
Luigi Paccini (Valerio);
Antonia Verni (Angelica).
In Florenz (1806) sangen: Teresa Gioja (Lucilla);
Giov. Lainer (Costanzo);
Giov. Batt. Brocchi (Popone);
Giov. Santini (Valerio);
Vincenza De Anna (Angelica).

Das Textbuch vom Jahre 1802 enthält eine Vorrede, die Giov. Batt. Brocchi vorausschickt: »Questo grazioso poema tratto dalla Commedia dell'arte ‚la gelosa‘ fu prodotto sulle scene di Parigi dal celebre poeta Sign. Hofmann con brillan-

mitteln zu können, schließt sich Costanzo täglich in das Zimmer ein, erregt jedoch dadurch die Eifersucht seiner Frau Lucilla und die Neugierde seines Dieners Popone. Beide bemühen sich, dem »Geheimnis« auf die Spur zu kommen. Als nun eine fremde Dame, Angelica, erscheint und Costanzo dringend zu sprechen begehrt, glaubt Lucilla in ihr die Mitwisserin des Geheimnisses entdeckt zu haben. Lucilla und Popone eilen fort, um Costanzo herbeizuholen und ihn der Dame gegenüberzustellen. Als sie mit ihm zurückkehren, ist die Fremde spurlos verschwunden. Costanzo, der inzwischen in Erfahrung gebracht, daß die Duellangelegenheit seines Freundes eine glückliche Wendung genommen, klärt jetzt das Geheimnis auf: daß er Valerio versteckt habe, um ihn vor seinen Feinden zu schützen, jedoch jetzt ihn wieder aus seinem Zufluchtsort entlassen könne. Unterdessen öffnet Costanzo die geheime Tür; Valerio und dessen Braut Angelica, die verschwundene fremde Dame, treten heraus. Alle versöhnen sich. Ein lustiger Schlußchor, in dem die Eifersucht als ein »bald hier bald dort umherspringendes, beißendes, stechendes und kneifendes Teufelchen« definiert wird, beendet das Stück:

»La gelosia è bestiola
Che salta qua e là
Pizzica, punge e becca
Va via, va di quà«.

Dem Librettisten lag wohl weniger daran, die Vorgänge auf der Bühne glaubhaft zu motivieren, und die Handlung logisch fortschreiten zu lassen, als vielmehr durch Situationskomik die Lachlust der Zuhörer zu erregen. Dies dürfte ihm geglückt sein. Die Eifersuchtsszene zwischen Lucilla und ihrem Gatten (7. Szene) entbehrt nicht des Humors. Mit derberen Effekten arbeitet Foppa in der 12. und 13. Szene. Es ist Nacht. Der Diener Popone erscheint mit einem Lichte in der Hand; er will den Brief, den ihm die fremde Dame für seinen Herrn übergeben, heimlich aufbrechen. Da ertönt aus dem Hintergrunde des Zimmers eine dumpfe Stimme. Popone wird blaß. Sein Entsetzen steigert sich, als Valerio, den er für einen »Teufel mit 130 Hörnern« hält, plötzlich aus dem Verstecke hervorkommt, das Licht ausbläst und den Brief zu sich nimmt. Jämmerlich schreit Popone um Hilfe und bittet den vermeintlichen Teufel um Gnade. Lucilla eilt herbei, findet

tissimo successo. Avendo fatto acquisto del medesimo lo credè degno d'esser ornato di musica, e lo espose per la prima volta in Venezia ... con musica del celebre Sign. Mayr l'autunno del 1797 ne s'ingannò poictè fu accolto con entusiasmo ...« Ein Exemplar dieser Komödie Hofmanns ließ sich nicht ausfindig machen.

Das Textbuch von 1806 hat gegenüber dem von 1802 einige Unterschiede aufzuweisen: Neu aufgenommen sind hier Szene 3: (Popone putzt die Möbel und bezweifelt die Treue in der Ehe), Szene 5 (Lucilla sucht aufs neue ihren Gatten zu bewegen, ihr das Geheimnis zu verraten), Szene 16 (Lucilla legt einen an sie gerichteten Brief auf den Tisch, um hiedurch Costanzos Eifersucht zu erregen), Szene 18 (Lucilla simuliert Verliebtheit, Costanzo bleibt gleichgiltig), Szene 24 (2. Hälfte: Lucilla und Angelica verspotten sich gegenseitig und greifen einander an).

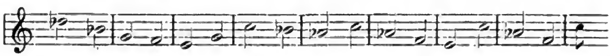
niemand und erklärt den Diener für einen Narren. In der 15. Szene kommt Popone mit einem Lastträger, der einen Koffer der fremden Dame herbeischleppt und im Zimmer niederstellt. Popone geht sofort zu seiner Herrin, um sie von dem Eintreffen des Koffers zu unterrichten. Inzwischen zieht Valerio denselben, da er ihn als Eigentum seiner Braut erkennt, in das Versteck hinein (16. Szene). Popone kehrt mit Lucilla zurück. Doch der Koffer ist fort. Lucilla schmäht ihren Diener, der versichert, daß hier der Teufel im Spiele sei (17. Szene). Kalter Schweiß tritt auf die Stirne Popones, als wie vorher Brief und Koffer, jetzt die fremde Dame selbst aus dem Zimmer verschwindet (21. Szene).

Die Unwahrscheinlichkeiten in der Handlung teilt die Farse mit zahlreichen anderen Stücken dieser Gattung. Außer Costanzo weiß und merkt niemand etwas von dem Versteck. Selbst als die fremde Dame mit einem Male verschwindet, kommt niemand auf den Gedanken, das Zimmer genauer zu durchsuchen.

Die entscheidende Rolle spielt Popone. Sobald er auf die Bühne kommt, gibt es komische Verwicklungen. Furcht und Unterwürfigkeit, Prahlerei und Unehrlichkeit sind seine hervorstechendsten Eigenschaften. Die Partie war für den Baßbuffo geschrieben, der im Mittelpunkt des Interesses bleiben mußte. Und Mayr tat hiezu das seinige. Er gibt dem Popone entweder lange Koloraturen zu singen, um wie in der Arie der 17. Szene bei den Worten »io non so« die Behauptung zu bekräftigen, oder er läßt die Singstimme ähnlich wie Paisiello den Figaro im »Barbier« auf einem Ton verweilen, und Oktavensprünge ausführen, um die Lebhaftigkeit der Deklamation zu wahren. Die Figur wurde eine Lieblingsrolle des gefeierten Giov. Batt. Brocchi, der sie nicht nur in Italien, sondern auch in Wien 1805 spielte[1]). Popone gegenüber treten die anderen Personen des Stücks wesentlich zurück und scheinen ihre Handlungen nur deswegen auszuführen, um jenem Gelegenheit zu geben, Späße anzubringen und in komischen Situationen durch Spiel und Gebärde zu glänzen. Die Partie des Costanzo übertrug Mayr einem Baß, die der Lucilla einem Sopran, und die des Valerio einem Tenor. Von den Arien Lucillas ist, soweit sich aus der Bergamasker Partitur schließen läßt, die Cavatine in d dur ($^2/_4$, Andante con moto), in der sich Lucilla über das Benehmen ihres Gemahls beklagt, zu nennen, ein weiches, gegen den Schluß zu sich steigerndes Stück, das jedoch gegenüber den späteren Cavatinen Mayrs noch nicht stand zu halten vermag. Die Antrittsarie Valerios ist der erregten Stimmung entsprechend, die sich bei diesem wegen des Ausbleibens seines Freundes einstellt, koloriert. Darin folgte Mayr den Neapolitanern, deren Streben dahin ging, eine

1) »Allg. musik. Zeitg.«, a. a. O. 7, S. 594.

Gemütsstimmung mit den Mitteln der Singstimme zum Ausdruck zu bringen. Als Valerio plötzlich Schritte kommen hört (»qui può venire al nascon diglio convien andar'«), hält er inne, mit ihm das Orchester. Die Streicher spielen unisono weiter:



Mayr läßt nicht, ohne Rücksicht auf das Geräusch von außen, Valerio erst seine Arie beenden, sondern unterbricht wie Guglielmi an ähnlichen Stellen dem Sinne des Textes gemäß ihren Fluß durch breite, schwere Noten. Diese Stelle zeigt, daß Mayr schon zu Beginn seiner Laufbahn als Opernkomponist einen natürlichen Sinn für das Dramatische an den Tag legte.

Das konventionelle Secco-Rezitativ nimmt in diesem Stück noch einen größeren Raum ein als in der opera buffa »Un pazzo ne fa cento«. Dagegen ist gegenüber der letzteren das Orchester voller besetzt. Die Begleitung der Streichergruppe ohne Blasinstrumente tritt zurück. Die Bläser setzen sich hier aus zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Corni und einem Fagott zusammen. Die »Sinfonia« (in c dur $^3/_4$) geht nach 22 Takten Largo in ein bewegtes Zeitmaß über. Das Largo beginnt mit einem schon in »Pazzo ne fa cento« öfters auftauchenden Rhythmus, der uns auch in Mozarts Opern wiederholt begegnet:



Im bewegten Teile tritt die Oboe vorübergehend solistisch hervor.

Die Handlung der Farse »L'intrigo della lettera«[1] vollzieht sichs teils in dem Atelier des Malers Lucido, teils in dem Zimmer des Hausherrn Tarocco. Letzterer ist der Vormund der Albina, deren Liebe er zu gewinnen hofft. Doch Albina hatte dem Giocondo Treue geschworen, der sie dem alten Freier entreißan soll. Dies gelingt. Das flüchtige Liebespaar sucht in der Wohnung des Malers Lucillo, der Giocondos Schwester Arabella geheiratet hatte, Zuflucht. Inzwischen hatte Lucillo dem Hausherrn zur Begleichung der Wohnungsmiete einen Bürgschaftsschein seines Schwagers überbracht. Dieser Schein aber war von Giocondo aus Versehen mit einem an Albina gerichteten Liebesbrief verwechselt und in ein falsches Couvert gesteckt worden. Auf Grund dieses Liebesbriefes lenkt sich nun der Verdacht, das Mündel entführt zu haben, auf Giocondo. Kaum ist dieser mit Albina in Lucillos Wohnung angelangt, als auch schon Tarocco in Begleitung seines Dieners Frontone erscheint und Einlaß begehrt. Erst nach geraumer Zeit wird ihm geöffnet; aber er findet

1) Rollenbesetzung s. T. Wiel, a. a. O. S. 484. Ein weiteres Exemplar der Partitur unter dem Titel »Pittore astratto« im Studio Ricordi in Mailand.

weder sein Mündel noch den Entführer vor. Als Tarocco darangeht, die Möbel pfänden zu lassen, ruft ihm plötzlich eine Stimme ein gebieterisches Halt zu; gleichzeitig stürzen sich zwei Gestalten in voller Rüstung auf ihn und seinen Begleiter und lassen erst dann von ihnen ab, als Tarocco feierlich verspricht, daß sein Mündel den heiraten dürfe, den es liebe. Die beiden Gestalten nehmen die Rüstung ab und Tarocco erkennt zu seinem Entsetzen in ihnen Albina und Giocondo. Aus Furcht vor Tarocco hatten beide eiligst zwei im Atelier befindliche Rüstungen angezogen und in unbeweglicher Positur Rittergestalten nachgeahmt. Ein freudiger Gesang, in den auch Tarocco mit einstimmt, schließt das Stück, nachdem noch Lucillo erklärt hatte, alle anwesenden Personen auf einem Bilde vereint darzustellen.

Diese Farse steht mit dem vorher behandelten Stück Foppas auf gleicher Stufe. Die Charakterisierung der Personen ist oberflächlich und schablonenhaft. Eine erfreuliche Ausnahme machte der Verfasser bei der Figur des Malers. Nicht ohne Geschick wird uns ein idealer Schwärmer vorgeführt, der über die Liebe zur Kunst die Sorge für den Lebensunterhalt vergißt, optimistisch in die Zukunft schaut und schließlich doch nichts als Pläne zu Tage fördert. Seine Frau muß ihn mit Gewalt von der Stafflei vertreiben, um ihn zu einem Gange zum Hausherrn zu bewegen. Und als er bei diesem vorspricht, kritisiert er, anstatt um Aufschub der fälligen Miete zu bitten, die an den Wänden des Zimmers hängenden Bilder. Auch bei den Vorgängen, die sich in seiner Wohnung zwischen Tarocco, Albina und Giocondo abspielen, bleibt er ruhig und findet sogar noch Worte der Bewunderung für die »malerischen Gruppierungen«, die sich durch die erregten Situationen ergeben. Die einheitliche Durchführung der Charakteristik unterscheidet diese Figur vorteilhaft von den anderen. Es ist zu bedauern, daß Foppa nicht bei der Charakterisierung einer Hauptperson von der Schablone abwich und etwa den selbstsüchtigen Vormund oder den siegreichen Liebhaber mit neuen Zügen ausstattete.

Auch auf Unwahrscheinlichkeiten stoßen wir in dem Stücke. Es ist schon bedenklich, daß Tarocco auf die List der beiden Liebenden hereinfällt; noch unglaubhafter muß es erscheinen, daß er in der Schlußszene keinen Versuch zur Verteidung macht, die freie Wahl seines Mündels, das er selbst innig liebt, sofort zugibt, schließlich dazu lacht und sich selbst einen »betrogenen, zornigen Vormund« nennt.

Aus der Partitur des Stückes ist ersichtlich, daß sich Mayr für seine Vorlage nicht erwärmen konnte. Die Musik bleibt hinter der zur Farse »il segreto« zurück und gehört zu den schwachen Arbeiten des Komponisten. Wiederum sehen wir lange trockene Secco-Rezitative, denen nur einige begleitete Rezitative gegenüberstehen. Neben den Arien treten Cavatinen hervor, welche Mayr zuerst in dieser Farse zahlreicher einstreut. Dieselben sind einsätzige, liedartige Stücke. Erst in seinen

späteren Opern greift Mayr zu zweiteiligen Cavatinen, zu Kontrasten in Tonart und Zeitmaß. Eine musikalische Charakteristik der Personen hat Mayr in dieser Farse nicht versucht. Die Rolle der Albina ist für Kontraalt, die Giocondos für Tenor, die Lucidos und Taroccos je für einen Baß geschrieben. Die Instrumentation läßt Soli einzelner Gruppen oder Instrumente vermissen. Der Mittelsatz des Allegro in der »Sinfonia« (adur) hat ein Flötensolo. Einem Largo von 20 Takten folgt in der »Sinfonia« der bewegte Teil.

Nach den beiden Farsen machte sich Mayr wieder an eine zweiaktige opera buffa für das Theater S. Samuele. Am 30. Oktober 1796 schloß er mit dem Impresario Benedetti einen Vertrag ab, der diesmal besonders vorteilhaft für den Komponisten ausfiel. Mayr wurde ein Honorar von 3300 Lire bewilligt[1]. Im Karneval 1798 ging das Stück erstmalig in Szene:

»*Avviso ai maritati*«[2], opera buffa di N. N.[3])
(Partitur Mss. in der biblioteca civica in Bergamo.)

Contessa Lindora, welche im Textbuch als »vedova capricciosa« bezeichnet wird, heiratet den Colonello Ernesti. Ihre Anschauung über das Eheleben geht dahin, daß die Frau ihre volle Freiheit habe, der Mann dagegen sich unter ihren Willen beugen müsse. Der Colonello hat aber nicht die Absicht, seiner Frau zu gehorchen. Den freundschaftlichen Verkehr, den Lindora mit ihren früheren Verehrern fortzusetzen sucht, unterdrückt er gewaltsam. Den Lieblingshund Lindoras läßt er erschießen, Schmuckgegenstände entzieht er ihr. In der 17. Szene befiehlt er seiner Frau, ihm Schärpe und Säbel abzunehmen und den Hausrock zu bringen; als Lindora in Klagen ausbricht, zwingt er sie, das Zimmer zu verlassen. Wo Ernesti auftritt, erfaßt alle Furcht und Schrecken. Lindora, das Hausgesinde, die Gäste, selbst der Major Placentio, der Galan Lindoras, zittern vor ihm. Der Major, der bei jeder Gelegenheit seinen Mut hervorhebt, ergreift, als ihn Ernesti auf Säbel oder Dolche fordert, die Flucht. Jetzt kommt Lindora zu der Einsicht, daß jedes Sträuben nutzlos sei, daß sie ihre Auffassung von der Stellung der Frau im Haushalte aufgeben und sich in den Willen ihres Mannes schicken müsse. Ernesti merkt diese Wandlung seiner Frau und sofort ändert sich sein bisheriges Benehmen. Herzlich umarmt er Lindora, führt sie in ein »prachtvolles Zimmer«, in dem wertvolle Geschenke als »Lohn für ihren Gehorsam« aufgestellt sind, läßt den noch lebenden Lieblingshund herbeibringen und begrüßt freundlich die herbeigekommenen Gäste. Nachdem er noch die Erklärung abgegeben, daß alles nur geschehen sei, um darzutun, daß der Ehemann sich nicht beugt, schließt ein freudvoller Chor das Stück.

In Gegensatz zu Ernesti und Lindora stellt der Librettist den »dilettante di poesia« Filippone und Eugenia. Jeder Wink seiner Gattin

1) Nachlaß in Bonate.

2) Rollenbesetzung s. T. Wiel, a. a. O. S. 494.

3) Der Name des Verfassers, der weder in den Textbüchern, noch in der Autobiographie genannt ist, war nicht zu ermitteln.

ist dem Filippone Befehl. Er ändert ohne Zögern seine Anschauung, wenn Eugenia es verlangt (z. B. I, 15. Szene); erst am Schlusse der Oper gelobt er, dem Vorbild Ernestis zu folgen. Auch der Diener Volpino zieht seine Nutzanwendung aus dem Benehmen seiner Herrschaft, indem er sich vornimmt, mit der Kammerfrau Dorina ein glücklicheres Leben zu führen als jene (II, 18. Szene). Die Hauptperson des Stücks ist der Colonello Ernesti. Die Charakterisierung des tapferen Soldaten, der, um sich im Hause Geltung zu verschaffen, ein tyrannisches Wesen an den Tag legt, im Innern aber doch ein warmes Herz für seine Mitmenschen besitzt, ist dem Verfasser gelungen. Zwischen dem Colonello und Costanzo (»il segreto«) besteht eine Verwandtschaft. Beide schlagen einen schroffen, hartherzigen Ton gegen ihre Ehefrauen an, der eine, um Eifersucht zu strafen, der andere, um Emanzipationsgelüsten Zügel anzulegen. Lindora erinnert in manchen Zügen an die Contessa Ernestina (»Un pazzo ne fa cento«), der dichtende Filippone an den Maler Lucillo (»Intrigo della lettera«); auch der Leutnant Flavio (»Un pazzo ne fa cento«) und der Major Placenzio ähneln einander in ihrem schwärmerischen, feigen Wesen. Von Übertreibungen, Unwahrscheinlichkeiten und derben Effekten hat der Verfasser das Stück möglichst freigehalten. Dagegen büßt die Handlung dadurch an Wirkung ein, daß sie in zwei Akte auseinander gezogen wurde.
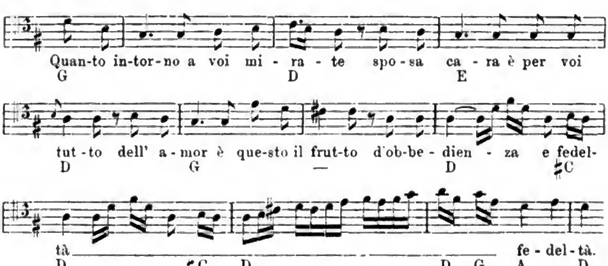
Mayr verwendete auf die Oper Sorgfalt und Mühe. Abgesehen von der Ermunterungsarie der Eugenia im 2. Akt (12. Szene, edur, $^2/_4$, Larghetto non tanto), die über die gewöhnlichsten Akkordverbindungen nicht hinauskommt und im seichten Wasser der Neuneapolitaner dahinschwimmt, stehen die Gesänge in dieser Oper hinsichtlich der Charakteristik auf einer höheren Stufe als in den bisherigen Stücken. Die Partie Ernestis, die wie die anderen Rollen des Stücks außer der Placenzios mit einem Tenor besetzt ist, hat Leben. Dies zeigt besonders die Arie der 3. Szene des 2. Akts mit ihren scharf punktierten Rhythmen. Auch die Rolle der Lindora hat musikalisch im 2. Akt (17. Szene) ihren Höhepunkt. In höchster Erregung tritt Lindora ihrem tyrannischen Gemahl gegenüber. Mayr schreibt hier eine leidenschaftliche Arie (bdur, C, Allegro) allerdings nicht von der Kraft, jedoch von der Charakteristik jener Wutarien, die wir in seinen opere serie antreffen. Ein Beispiel für Mayrs Art, Szenen tragikomischen Inhalts musikalisch zu illustrieren, bietet die 12. Szene des 2. Akts. Volpino tritt mit Säbeln, Dolchen und Pistolen beladen auf und überbringt dem Major Placenzio die Forderung seines Herrn. In breiten, halben Noten und wohlangebrachtem Pathos schildert Mayr — damit an Anfossi erinnernd — die komisch-feierlichen Momente und trägt dadurch zur Hebung des Vorgangs auf der Bühne bei.

Von den mehrstimmigen Gesangsstücken ist ein Duett (esdur, $^2/_4$,

Andantino gracioso) zwischen dem Colonello und seiner Gattin (II, 17. Szene) zu nennen. Mayr führt die Solostimmen in gleichmäßigen Intervallabständen. In der kurzen Instrumentaleinleitung dieses Duetts hören wir ein groteskes Fagottsolo:



Der Rhythmus der ersten Hälfte des 2. Taktes wird für den weiteren Verlauf des Duetts grundlegend. Die beiden Finale nehmen gegenüber jenen der früheren opere buffe einen erfreulichen Aufschwung. Lebendig und auch in Imitationen geführt erscheinen die Stimmen am Schlusse des 1. Akts. Im Finale des 2. Akts treten zu den Streichern noch »violino principale« und »violoncello solo«, die jedoch nicht dazu bestimmt sind, eine eigene, ihrem Klangcharakter entsprechende Melodie vorzutragen, sondern vielmehr die Aufgabe haben, schwierige Passagen, die durch einen größeren Streicherchor nicht klar genug herauskommen konnten, zu spielen und die Melodie auszuschmücken. In dieses Finale fügte Mayr ein »alla Pollacca« überschriebenes Stück (in gdur 3/4) ein. Der Colonello erklärt, daß »dies alles der Preis der Liebe und des Gehorsams« sei (II, 22. Szene):



In formeller wie rhythmischer Beziehung ist das Stück keine ausgesprochene Polacca, sondern ähnelt jenen Polonäsen, welche in der französischen Opernmusik aufkommen, und für die sich in Cherubinis »Lodoiska« (I, 6. Szene Varbel) ein Beispiel findet. Interessant ist es, zu sehen, wie Mayr hier, ohne daß es der Text verlangt, wohl nach dem Vorbild Paers[1]) plötzlich ein charakteristisches Tonstück einschiebt, viel-

1) Vgl. dessen »Tempo di Polacca« in »L'Intrigo amoroso« (I, 12 Szene).

leicht um die Aufmerksamkeit des Publikums noch am Schlusse zu erregen.

Die Orchesterbesetzung der Oper ist dieselbe wie in den früheren Farsen. Dagegen fehlt eine »Sinfonia«[1]. Das Secco-Rezitativ findet wieder eine ausgedehnte formelhafte Verwendung, seltener wird das begleitete Rezitativ gebraucht.

Trotz der Bemühungen Mayrs konnte sich die Oper nicht halten. Einen andauernden Erfolg sollte erst ein Stück bringen, das im Herbste 1798 auf dem Theater S. Benedetto in Szene ging und von da ab den Weg über zahlreiche Bühnen nahm:

»*Che Originali*«[2], farsa di Gaetano Rossi[3].

(Partituren Mss. in der Bibliothek des Conservatoire nationale zu Paris und in der Hof- und Staatsbibliothek in München[4].)

Baron Febeo ist ein begeisterter Verehrer der Musik. Er schmückt seine Wohnung mit Streich- und Blasinstrumenten, Klavieren und Musikerbüsten. Er beschäftigt sich ausschließlich mit Musik, indem er entweder neue, aus London gesandte Stücke Haydns probiert oder selbst Arien und Rondos komponiert, die er Pergoleses und Jomellis Stücken gleichstellt. Von seiner Umgebung verlangt er eine gleiche Begeisterung für die Tonkunst. Die Dienerschaft geht aus Berechnung auf seine Wünsche ein und steht daher bei ihm in Gunst. Als der Diener Biscroma in überschwänglichen Worten seinen Herrn als einen neuen Stern am Himmel der Musik preist, dankt ihm Febeo gerührt (2. Szene):

---

1) Es ist wohl möglich, daß diese ebenso wie die Cavatine der 6. Szene des 2. Akts verloren gegangen ist, oder daß Mayr Stücke aus früheren Werken an ihre Stelle setzte.

2) Wegen der Rollenbesetzung in Venedig 1798 siehe T. Wiel, a. a. O. S. 494; In Turin (1801) spielten: Andrea Verni (Febeo);
Elisabetta Gafforini (Aristea);
Paolo Benigno (Carolino);
Rosa Bellini (Rosina);
Mich. Vaccani (Biscroma);
Maria Guidi (Celestina);
Luigi Sera (Carluccio).

Die Mailänder Aufführung (1801) hatte folgende Besetzung:
Andrea Verni (Febeo);
Elisab. Gafforini (Aristea);
Guis. Piovani (Carolino);
Tom. Carmanini (Biscroma);
Maria Dupen (Rosina);
Maria Panizza (Celestina);
Giov. Batt. Viscardi (Carluccio).

3) Rossi wurde (nach Wurzbach »Biogr. Lexikon« a. a. O. 27, S. 81) 1768 geboren und starb 1855 in Verona in Armut.

4) Eine weitere Partitur im Studio Ricordi in Mailand.

»Grazie Biscroma
Tu sei il sol fra tanti
Esseri dissonanti,
Che mi sono d'intorno,
E il timpano mi fendono tutt' il giorno
Che mi parli il linguaggio melodioso«.

Von den beiden Töchtern Febeos muß Rosina, die das Textbuch »ippocondriaca« nennt, wegen ihres geringen musikalischen Verständnisses den Zorn ihres Vaters fühlen. Febeo hat die Absicht, mit dem Stocke ihr die Tonleitern beizubringen (2. Szene); aber mit matter Stimme versichert sie immer wieder ihrem Vater, daß sie infolge ihres Leidens das zum Studium aufgegebene Stück von Mozart oder Pleyel nicht habe lernen können (11. Szene). Febeos andere Tochter Aristea schwärmt für Metastasio, heuchelt aber aus Vorsicht ihrem Vater gegenüber auch eine große Vorliebe für die Musik, welche sie z. B. dadurch an den Tag zu legen sucht, daß sie für eine Akademie ein von Febeo komponiertes Rondo einstudiert und sich die Gewänder einer Iphigenie, Dido oder Semiramis anlegt (9. Szene). Diese gelehrige Tochter will Febeo einem auserlesenen Musiker zur Frau geben. Zu Aristea hatte aber bereits der Graf Carolino eine Neigung gefaßt, die von dieser erwidert wird (6. Szene). Als Carolino bei Febeo um Aristea anhält, sich aber nicht als Musiker ausweisen kann, gerät Febeo in Zorn. Dem Grafen verbietet er sein Haus (12. Szene), Aristea wirft er Undankbarkeit und Entehrung vor (14. Szene). Aus List schickt sich Aristea in ihre Lage und gibt dem Vater Recht; Carolino aber faßt den Plan, sich zu verkleiden, um so die Zustimmung Febeos zu gewinnen. Carolino erscheint nun in der Tracht eines Sekretärs; Febeo befiehlt ihm, Noten zu kopieren. Als er dies nicht zustande bringt, reißt ihm Febeo die Perücke vom Kopfe und sieht zu seinem Entsetzen den abgewiesenen Freier vor sich (17. Szene). Nun sinnt Carolino auf eine neue Täuschung des Vaters. Er maskiert sich als Maestro Semiminima und erscheint mit einem großem Gefolge von Professoren vor Febeo (19. Szene). Dieser ist über den Besuch des hochberühmten Mannes außer sich vor Freude. Als der vermeintliche Semiminima den Wunsch äußert, eine musikverständige Frau zu heiraten, läßt Febeo seine Tochter sofort ein Liebeslied singen und bietet sie, nachdem der Gesang Beifall gefunden, dem berühmten Meister als Frau an. Semiminima geht mit Freuden darauf ein. Die Anwesenden gratulieren dem Brautpaar. Mit einem Toast auf den Baron schließt das Stück.

In Rossis Farse tritt deutlich die Satire hervor. Der Verfasser begnügt sich nicht mit possenhaften Effekten, mit Verwechslungen und komischen Situationen, sondern stellt sich eine höhere Aufgabe, indem er mit Humor Modetorheiten und Auswüchse der Gesellschaft zu verspotten sucht. Daß er sich hierbei auf die Musikverhältnisse der damaligen Zeit beschränkte, kam der Komposition des Librettos zu statten. In der Figur Febeos wird uns jener Musikfreund vorgeführt, dem die Leidenschaft für die Musik die Besonnenheit raubt und die mangelhafte musikalische Ausbildung nichts Rechtes in der Komposition zu Wege bringen läßt. Rosina spielt die »eingebildete Kranke«. Durch List kommt Aristea zu ihrem Ziele. Der Wechsel der Gemütsstimmungen,

der sich in dieser Rolle vollzieht, konnte dem Komponisten erwünscht sein und die Ausdrucksfähigkeit des Sologesangs erweisen. Daher war auch die Partie von den ersten Sängerinnen sehr begehrt. Unter diesen waren Elisabetta Gafforini und Madame Catalani die bedeutendsten. Von der ersteren erzählt Mayr selbst [1]), daß sie ihren künstlerischen Ruf durch die Darstellung der Aristea begründet habe. Catalani feierte in Paris 1816 und 1817 in der Rolle Triumphe [2]). Freilich wurde in der Pariser Aufführung von 1817 Mayrs Musik auf einige Stücke beschränkt, die Komposition der übrigen Nummern nach der Unsitte der damaligen Zeit mehreren Musikern übertragen. Den Grafen Carolino, der mit Giocondo (»l'intrigo della lettera«) gemeinsame Charakterzüge aufzuweisen hat, zeichnet Rossi als den schwärmerischen Liebhaber, der keine Opfer für die Geliebte scheut. Die Partie war wie alle dieser Gattung einem Tenor zugeteilt. Auch das komische Dienerpaar, Biscroma und Celestina, fehlt nicht in der Farse.

Rossis Satire zeigt sich auch in seinen Ausfällen auf die Auswüchse des Theaterlebens. Die Überschätzung Metastasios geißelt er, indem er Aristea eine überschwängliche Begeisterung für dessen Werke an den Tag legen läßt (5. Szene):

»Che bella cosa
È l'aver letto tanto
E l'aver ritenuto
Espressivo, amorose cosarelle,
Che tu sia benedetto
Caro mio Metastasio.«
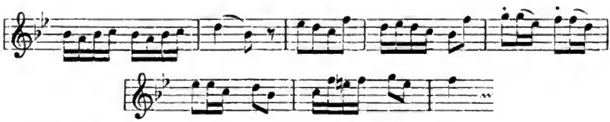
Gegen die noch immer zunehmende Beliebtheit der Pasticcios, die bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Neapel aufkamen, zieht Rossi in der 14. Szene zu Felde, indem er Febeo emphatisch erklären läßt, daß er und noch elf Maestri abwechselnd Arien, Duette und Konzertstücke zu der neuen Oper »Don Quichotte und Dulcinea« geschrieben haben. Die Ironie des Schicksals wollte es, daß das Stück in Paris später selbst als Pasticcio gespielt wurde. Wenn Rossi den berühmten Musiker, der in der 19. Szene auftritt, Semiminima nennt und damit eine Bezeichnung aus der Mensuralmusik wählt, so klingt dies wohl wie ein leiser Spott auf die überwundene, mittelalterliche Musik.

Eine Sinfonia (bdur C) leitet die Oper ein. Nach zwölf Takten »Larghetto maestoso« geht das Zeitmaß in ein Allegro ($^2/_4$) über. Eine Soloklarinette trägt das 1. Thema vor, das dann von Oboe und Fagott wiederholt wird:
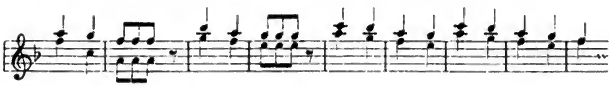
---

1) Cenni autobiogr., a. a. O.

2) »Allg. musik. Zeitg.« a. a. O. 18, S. 856 und 20, S. 62.



Die Oboen bringen den Seitensatz in der Dominante:
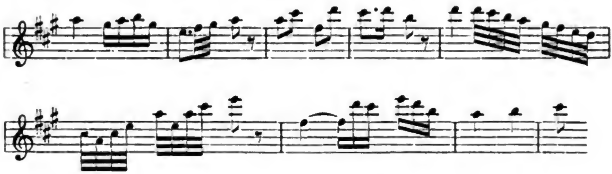


Die Durchführung ist knapp gehalten und trägt die in Mayrs Sinfonien bisher gewohnten Züge. Die Variierung erstreckt sich auf Veränderungen der Melodik und der Tonart.

Aus den Sologesängen heben sich zwei Cavatinen der Aristea vorteilhaft heraus, die wesentlich zum Erfolg der Farse beitrugen. Sie wurden beliebte Vortragsstücke und drangen auch in weitere Kreise[1]). Beide sind zweiteilig komponiert und geben ein getreues Bild von Aristeas Seelenzuständen. Als Aristea (in der 5. Szene) auftritt, preist sie die Liebe und ihre Freuden (»Chi dice mal d'amore, Dice una falsità . . .«). Der 1. Teil der Cavatine (fdur, $^6/_8$, Andante) fesselt durch seine natürliche Empfindung und macht den Eindruck einer venezianischen Barkarole. Der 2. Teil (fdur, $^2/_4$, Allegro) setzt wie die Mehrzahl der Cavatinen der damaligen Zeit in der gleichen Tonart ein und enthält einfache Koloraturen. Die Instrumentation ist zart. Die Singstimme wird von den Streichern begleitet; erst sobald diese aussetzt, treten die Bläser (zwei Klarinetten in C, zwei Fagotte und zwei Corni) hinzu und wiederholen Melodieteile. Auch die zweite Cavatine[2]) (adur, $^2/_4$, Larghetto) ist ein Hymnus auf die Liebe. Semiminima will von Aristea ein Lied hören. Diese geht darauf ein, indem sie von ihrer Sehnsucht nach dem Geliebten singt und jenem Zärtlichkeiten zuruft (21. Szene). Die Musik folgt dem Texte. Für das Sehnen nach Glück und Liebe fand der Komponist treffende Töne. Er taucht das Stück in weiche Farben. Zu den Streichern und den beiden Hörnern, die diskret behandelt sind, fügt er eine Flöte und ein Fagott als Soloinstrumente und »Chitarra fran-

1) So arrangierte Luigi Fortunato in Neapel die erste Cavatine für eine Singstimme und Guitarre. In dieser Gestalt wurde das Stück bald in Italien populär und die »Allg. musik. Zeitg.« (a. a. O.) verbreitete es in Deutschland. In der Bearbeitung ist die Cavatine nach gdur transponiert und in der Singstimme vereinfacht.

2) Ein Exemplar derselben, nach gdur transponiert, auch in der kgl. Hausbibliothek in Berlin.
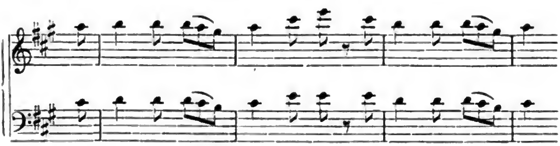
cese« zur weiteren Begleitung. Die drei Instrumente haben hier nicht den Zweck, die Leistungsfähigkeit der Spieler zu zeigen, sondern sollen wie bei Mozart die Stimmung vertiefen helfen und den Vorgängen auf der Bühne angepaßt sein. Im 1. Teil der Cavatine antizipiert die Flöte die Melodie der Singstimme,:
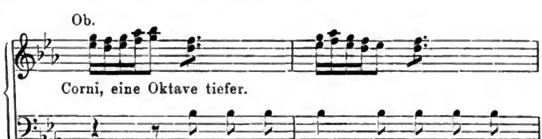


im 2. Teil gehen Flöte und Fagott zusammen:

Fl.

Fag.
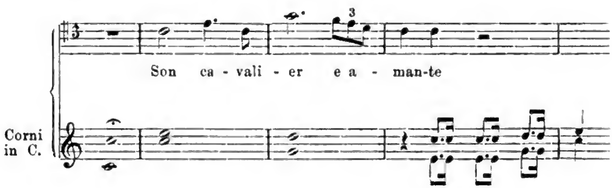


Während der ganzen Cavatine läßt Mayr die Guitarre in gebrochenen Akkorden begleiten. Es ist dies der erste Fall, daß Mayr dieses Instrument in ähnlicher Weise wie Mozart die Mandoline in »Don Giovanni« zum Orchester heranzieht. Der Wert der beiden Cavatinen besteht darin, daß sie in einem außergewöhnlich warmen Ton geschrieben sind. Während den Arien der Rosina (bdur, $^2/_4$, Allegro; adur, $^2/_4$, Andante Larghetto) eine geringere Bedeutung zukommt, sind die Gesänge Biscromas sehr lebendig ausgeführt. Ähnlich wie Mozart in »Figaros Hochzeit« (z. B. I, Nr. 10 Arie Figaros »Non più andrai farfallone amoroso«) läßt Mayr in Biscromas Arie (esdur, C) die Singstimmen im Konversationston mehrere Taktzeiten hindurch auf einer Note verweilen und die Bläser unterdessen lustige Solostellen ausführen:
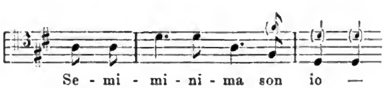


c r.

Reizvolle Einzelheiten finden sich in den Duetten. In dem Zwiegesang zwischen Aristea und Carolino (ddur, $^{2}/_{4}$, Andante Larghetto) ist der Schlußsatz berechtigterweise stärker koloriert. Dies tritt besonders bei dem Worte »tanto« (sc. amore) zutage. In der 12. Szene bittet Carolino den Febeo um die Hand seiner Tochter. Es kommt zwischen beiden zu einer Auseinandersetzung. Mayr instrumentiert hier ohne Flöten und führt die Singstimmen nicht wie in den Szenen, in denen Eintracht oder gegenseitige Liebe das Grundmotiv ist, in Terzen oder Sexten, sondern läßt den Baß wie den Tenor seine eigenen Wege gehen. Das Duett wird originell eingeleitet:



Darin, daß die Singstimme nur von zwei Hörnern begleitet wird, zeigt sich bereits Mayrs Streben nach Effekt, einer seiner eigenartigen Züge, die sich in allen seinen späteren Opern nachweisen lassen.

Das Finale ist lebhaft gestaltet, wie schon der häufige Wechsel von Ton- und Taktart (ddur, C, Moderato; bdur, $^{6}/_{8}$, Andante Larghetto; fdur C, primo tempo; ddur, C, maestoso; gdur, $^{6}/_{8}$; edur, $^{3}/_{4}$, All° vivace; fdur, $^{6}/_{8}$; adur, $^{2}/_{4}$, Larghetto; ddur C, All°; ddur, $^{3}/_{8}$) zeigt. Die Wirkung des majestätischen Auftretens Semiminimas hat Mayr musikalisch ausgenützt. Das Orchester setzt aus und Semiminima singt ohne jegliche Begleitung:



Mayrs Sinn für dramatische Steigerung ist unverkennbar. Der Komponist erzielte mit dem Aussetzen des Orchesters an dieser Stelle

einen größeren Effekt, als er ihn durch Anwendung des ganzen Instrumentalapparates hätte erreichen können.

Das Secco-Rezitativ ist auch in dieser Farse wieder stark vertreten. Doch fehlen auch nicht einige überwiegend von Streichern begleitete Rezitative. In dem Rezitativ des in Ekstase geratenen Febeo gesellen sich zu den Streichern noch die Bläser und Pauken.

Zwei neue Farsen, die aber keine weitere Verbreitung fanden, kamen im Karneval 1799 im Theater S. Benedetto zur ersten Aufführung:

»*L'ubbidienza per Astuzia*«[1]) e »*Amor ingegnoso*«[2]), due farse di Catterino Mazzolà[3]).

(Partituren Mss. in der biblioteca civica in Bergamo.)

Der junge Mediziner Lindoro liebt Lucilla. Doch deren Onkel, ein Arzt, ist gegen die Heirat und sucht seine Nichte dem reichen Pandolfo, der sich als Patient in seinem Hause befindet, aufzudrängen. Da der Arzt keinen Widerspruch verträgt und gern das Gegenteil von dem ausführt, was seine Umgebung wünscht, kommen Lucilla und Dorimene, die Gemahlin des Arztes, darin überein, auf sein Begehren scheinbar einzugehen, um vielleicht auf diese Weise die Zustimmung zu einer Verbindung mit Lindoro zu erreichen. Diese List führt zu einigen komischen Szenen. Der hypochondrische Patient Pandolfo gewinnt durch die Aussicht auf eine Heirat mit Lucilla neuen Lebensmut, vertauscht das Medizinglas mit der Weinflasche, betrinkt sich und geht schließlich mit Lucilla auf einen Maskenball. Mit Ärger sieht der Arzt dem tollen Treiben zu, umsomehr als er bemerkt, daß seine Nichte mit der Wahl des neuen Bräutigams zufrieden ist und sich nicht, wie er erwartet hatte, gegen eine Heirat mit Pandolfo sträubt. Diese Heirat zu verhindern und damit die Pläne seiner Familie wieder zu durchkreuzen, ist nun das eifrige Bestreben des Arztes. Er läßt durch den Notar einen Heiratsvertrag für Lucilla und Lindoro ausfertigen und begibt sich mit seinem Diener, als Zigeuner verkleidet, auf den Maskenball. Dort angekommen überreicht er dem erstaunten Lindoro den Ehevertrag, seiner Nichte prophezeit er in Gegenwart des bestürzten Pandolfo ihre baldige Vereinigung mit Lindoro. Als Lindoro und Lucilla sich nun freudigst umarmen und Pandolfo im Stiche lassen, erkennt der Arzt, daß er das Opfer einer List geworden ist. »L'ubbidienza per astuzia« hat die beiden Liebenden zum Siege geführt. Schließlich stimmt auch der Arzt in den allgemeinen Jubel ein.

---

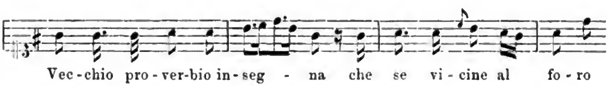
1) Rollenbesetzung s. T. Wiel, a. a. O. S. 502.

2) Rollenbesetzung s. T. Wiel, a. a. O. S. 503.

3) Mazzolà wird im Textbuch der Farse »l'ubbidienza per astuzia« als »poeta al servitio di S. M. l'Elettore di Sassonia« bezeichnet. Nach Jahn (a. a. O. II, S. 561) wurde er 1782 hierzu ernannt. Weiter bekannt wurde er durch die Bearbeitung von Metastasios »La Clemenza di Tito« welche Mozart komponierte, und die Oper »La Dama soldato«, welche J. Gottl. Naumann in Musik setzte. Mazzolà hatte für Venedig bereits 1769 das drama per musica »Ruggiero« und 1794 das drama giocoso »Il servo padrone, ossia l'amor perfetto« geschrieben (Wiel, a. a. O. S. 278 und 455).

Die Farse vermag wenig Interesse zu erregen. Die abgebrauchte Fabel des Stücks ist breit und schwerfällig durchgeführt. Der Verfasser benötigte 27 Szenen, um die Vereinigung der beiden Liebenden herbeizuführen. Wenn schon der Fall selten verzeichnet werden kann, daß ein Arzt seine Nichte einem Patienten, den er selbst für schwer krank hält, als Frau aufnötigen will, so mag es wenig glaubhaft erscheinen, daß diese Nichte aus Berechnung dem Wunsche des Onkels sofort entspricht und ihren früheren Geliebten, ohne ihn von ihrem Plan zu verständigen, fortschickt. Dazu kommt, daß der Verfasser diese Lucilla als ein anmutiges, einfaches Mädchen schildert, dem ein raffiniertes Handeln nicht zuzutrauen ist. Mit der Contessa Ernestina (»Un pazzo ne fa cento«) und Lindora (»Avviso ai maritati«) steht Lucilla in einem scharfen Gegensatz. Lindoro erscheint als der sehnsüchtige Liebhaber, dem die Tatkraft fehlt, Pandolfo als der Kranke, dessen Leiden auf Einbildung beruhen, Nespola als der allzeit geschäftige Diener. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Arzt. Um ihn herum bewegen sich alle Personen, Lindoro, Lucilla, Dorimene, Pandolfo und Nespola. Wie diese, so ist auch der Arzt eine blutleere Figur. Das Spiel der Personen dient dem Librettisten vornehmlich dazu, in dramatischer Form für seine These »l'ubbidienza per astuzia« den Beweis zu erbringen. Damit schließt sich Mazzollà Giovanni Bertati an, der ebenfalls häufig schon mit dem Titel (z. B. »Il principe ipocondrico«, »Il marito che non ha moglie«, »L'amor bizarro ossia la gelosia di se stesso«) das Thema der Handlung proponiert und die auftretenden Personen diesem entsprechend gestaltet.

Auch die Musik vermochte den Text nicht zu heben. Eine Sinfonia fehlt. Das formelhafte Secco-Rezitativ steht im Vordergrund. Von den Gesangsstücken ist die strophenartig komponierte erste Arie des Arztes (Baß) bemerkenswert, in der wir eines jener Liedchen erkennen, wie sie das damalige deutsche Singspiel pflegte, und Mayr seit seiner ersten opera buffa zu verschiedenen Malen nachgebildet hatte. Es entbehrt nicht der Wahrscheinlichkeit, daß Mayr, der sich stets um die Beschaffung neuer Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik bemühte und es daher im Laufe der Jahre zu einer ansehnlichen Bibliothek brachte, von den neuen Singspielen schon damals Mozarts »Zauberflöte« kannte, und in unbewußter Erinnerung an die später zum Volkslied gewordene »Arie« Papagenos »Ein Mädchen oder Weibchen« (Nr. 20) jene Stelle schrieb, die von Dorimene wiederholt wird:
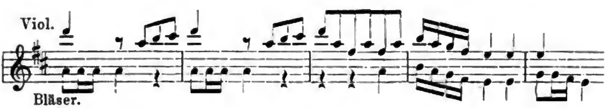


Des weiteren ist eine Arie Lindoros (= Tenor, adur, $^2/_4$) zu erwähnen, die entsprechend der Erregung desselben über die abweisende Haltung des Arztes stark koloriert ist und ein Solo des konzertierenden Fagotts enthält.

Einen Aufschwung nimmt die Musik erst im Finale, das einen Maskenball schildert (25., 26. und 27. Szene). In diesem begegnen wir einigen Tänzen, so einem »Tempo di Minuetto« (gdur, $^3/_4$):



und wiederum wie schon in der opera buffa »Avviso ai maritati« einer »Pollacca« (ddur, $^3/_4$), einem dreiteiligen Stück mit einem Mittelsatz in der Dominante und gleicher Rhythmisierung. Doch tritt letztere in dieser Farse stärker hervor, da sie von Holzbläsern und Hörnern, unterstützt von »Timpani« und »Tamburlano«, ausgeführt wird:



Die starke Beteilung des Schlagzeugs, das in späteren Opern Mayrs (etwa in »Americani«) reichlich ausgenützt wird, fällt in der »Pollacca« auf. Spätere Komponisten, namentlich Spontini (»Ferd. Cortez«), Paer (»Achilles«) und Rossini (»La gazza ladra«) haben hierin viel von Mayr gelernt.

Die Farse »Amor ingegnoso« führt uns auf das Schloß Maghinardos. Dieser hatte seine Tochter Adelaide einem reichen Baron verlobt. Am Hochzeitstage trifft jedoch die traurige Kunde ein, daß Adelaide in der Fremde eines plötzlichen Todes gestorben sei. Diese Nachricht bringt den Baron, der sich als Frauenverächter aufspielt, nicht aus seiner Ruhe, erschüttert aber desto mehr Adelaides früheren Geliebten, den im Schloß einquartierten Hauptmann Orosmondo. Am gleichen Tage fahren vor dem Schlosse zwei maskierte Damen vor, welche Maghinardos zweite Tochter Irene dringend zu sprechen wünschen. Vor diese geführt werfen sie die Masken ab; Irene erkennt zu ihrer Freude in ihnen die totgesagte Schwester und deren Dienerin Fiametta. Adelaide erklärt, daß sie die Beziehungen mit dem Baron zu lösen und den Hauptmann zu heiraten beabsichtige. Durch List wolle sie ans Ziel gelangen. Irene verspricht ihre Beihilfe. Nun verkleidet sich Adelaide als Geist und erscheint, in einen Schleier gehüllt, mit einer brennenden Kerze in der Hand, des Nachts in dem Zimmer des Hauptmanns, in das sie dadurch gelangt, daß sie ein drehbares Büchergestell an der einen Wand des Zimmers verschiebt. Der Hauptmann ist durch die seltsame Erscheinung, in der er die verstorbene

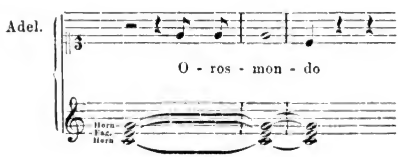
Adelaide erkennt, aufs heftigste betroffen. Schließlich schwört er dem »Schatten Adelaides« zu gehorchen und den Baron zum Verzicht auf seine verstorbene Braut zu bewegen. Sofort eilt Orosmondo zum Baron und fordert diesen zum Zweikampf auf, unter der Erklärung, daß er nur durch die Freigabe Adelaides dem Duell entgehen könne. Der Baron weist den Zweikampf zurück und entsagt in Gegenwart der inzwischen durch den Lärm herbeigekommenen Schloßbewohner in frivoler Weise seiner verstorbenen Braut. Während dieses Vorgangs wird das Büchergestell wieder bei Seite geschoben und Adelaide und Fiametta treten zum Entsetzen der Anwesenden hervor. Adelaide erklärt, daß sie, um den Baron zu beseitigen und ihrem Vater keine Ungelegenheiten zu bereiten, diese List ersonnen und durchgeführt habe und sich jetzt glücklich schätze, die Gattin eines Soldaten zu werden. Auch der Schloßherr und der Baron geben sich mit der unerwarteten Wendung der Dinge zufrieden; letzterer entschließt sich sogar, ebenfalls Soldat zu werden. Mit einem Hymnus auf das Soldatenleben, in den alle Personen einstimmen, schließt das Stück.

Höhere Ansprüche wurden am Ende des 18. Jahrhunderts in Venedig an die Farse nicht gestellt. Dies geht auch aus Mazzolàs »Amor ingegnoso« hervor. Doch steht die Farse in der Erfindung und Ausführung noch unter dem Niveau der Stücke Foppas. Auf welch schwache Grundlage die Farse aufgebaut ist, geht daraus hervor, daß wichtige Vorgänge, die für die Entwicklung des Stücks entscheidend sind, unbegründet bleiben oder nebensächlich behandelt werden. Die Bewohner des Schlosses nehmen die Meldung von dem plötzlichen Ableben Adelaides ohne jeglichen Zweifel hin. Die zwei fremden Masken verbergen sich bei Irene. Niemand im Schlosse erkundigt sich um ihre Herkunft und ihren Verbleib. Wie dem verstellbaren Rahmen in der Farse »il segreto«, so ist hier einem verschiebbaren Büchergestell eine wichtige Rolle zugeteilt. Auffallenderweise kennt, wie dort allein Costanzo, so hier nur Adelaide diese mechanische Einrichtung, wodurch in beiden Stücken die komischen Wirkungen hervorgerufen werden. In der Charakteristik der Personen geht Mazzolà nicht über das Schablonenhafte hinaus. Nur die Gestalt des Barons (Baß), der selbst durch den Tod seiner Braut den Gleichmut nicht verliert, in seinem Wesen den Tyrannen herauskehrt, eine Herausforderung zum Duell aber ähnlich wie der Major Placenzio (»Avviso ai maritati«) aus Feigheit abweist, hebt sich bis auf die letzte Szene von den anderen Personen ab. Unter diesen sehen wir die liebreizende, listige Adelaide (K. Alt), deren treuen, alle Schwierigkeiten überwindenden Geliebten Orosmondo (Tenor) und das komische Dienerpaar Osmarino (Baß) und Fiametta (Sopran), Figuren, die uns alle schon wiederholt begegnet sind und keine neuen Züge aufzuweisen haben. Am Schlusse nimmt die Farse eine Wendung zum Soldatenstück.

Auch für diese Farse ist keine Sinfonia vorhanden. Ebenso ist wieder
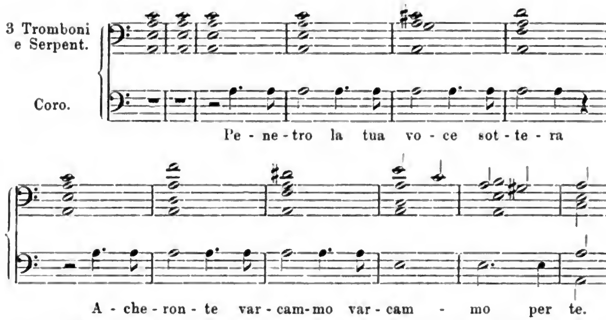
dem Secco-Rezitativ ein weiter Spielraum gelassen. Als recitativo accompagnato behandelt Mayr die 11. Szene, in der Fiametta, in ein Bärenfell gehüllt, den Diener des Hauptmanns in Schrecken versetzt und in die Flucht jagt. Von den Arien scheint die des Barons (2. Szene) unter dem Einfluß Cherubinis entstanden zu sein. Dem Komponisten mag wohl die Arie Titzikans (»Lodoiska«, I, 2. Szene) vorgeschwebt haben. In der 4. Szene klagt Irene über den Verlust ihrer Schwester, in der 7. Szene Orosmondo über den Tod der Geliebten. Mayr läßt die beiden ihren Schmerz in Cavatinen ausleben. Während in der zweiteiligen Cavatine der Irene (adur, Larghetto) zu den Streichern sich zwei Oboen, ein Fagott und zwei Corni in A gesellen, wird die des Orosmondo (edur, C, Largo cantabile) nur vom Streichquintett begleitet. Die letztere ist eines jener zartgestimmten Stücke, wie sie bei Mayr in Szenen schwermütigen Charakters (so z. B. im »Telemach«) wiederkehren und gleichzeitig auch bei Nasolini (»Semiramis«[1]), II, Arie Aremas, adur, $^3/_4$, Andante con brio) erscheinen.

Mit sicherem Gefühl für das Theatralisch-Wirksame hat Mayr die Geistererscheinung Adelaides instrumentiert. Die Singstimme wird nur von zwei Hörnern und einem Fagott in langausgehaltenen Noten unterstützt, während die Bässe wie aus der Tiefe ein geheimnisvolles c miterklingen lassen:



Wie hieraus ersichtlich ist, wollte der Komponist die Geistererscheinung nicht parodieren, sondern ernst behandeln. Daher mußte er zu den Mitteln der opera seria greifen, die für solche Szenen treffende Töne hatte. Legten die Venezianer Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts in den ombre-Szenen lange Noten in die Violinen, so bringt sie Mayr in ähnlichen Situationen in den Bläsern. Das glänzendste Beispiel dieser Art, das uns an Mozarts Komthurszene (»Don Giovanni« II, 12. Szene) erinnert, findet sich in Mayrs opera seria »Medea« (II, 5. Szene), das gleich hier zum Vergleich mitgeteilt sein möge:

1) In Venedig im Herbst 1798 aufgeführt (Wiel, a. a. O. S. 490); Partitur in der Bibliothek des liceo musicale in Bologna.



Im Finale der Farse schlägt Mayr getreu seiner Textvorlage den Marschrhythmus an.

Welche Fruchtbarkeit Mayr im Jahre 1799 entwickelte, geht daraus hervor, daß er in diesem Jahre außer den beiden behandelten Einaktern und einer opera seria, auf die noch später eingegangen wird, noch drei weitere Farsen für Venedig komponierte, denen aber ebenfalls kein längeres Leben beschieden war. Für das Theater S. Benedetto arbeitete er an zwei Stücken, die ihm ein nachweisbares Honorar von 2530 Lire eintrugen[1]. In dem Vertrag war die Klausel enthalten, daß Mayr ein Libretto Foppas nehme. Mayr komponierte daher auch eine der Farsen nach einem Texte dieses Librettisten. Man ersieht aus diesem Vertrag, daß die Direktoren des Theaters besonderen Wert auf ein Textbuch Foppas legten, dessen Stücke dem Venezianer Publikum zu gefallen schienen. Auch läßt sich aus der Aufnahme eines besonderen Paragraphen in den Vertrag, der die Textfrage schon im vornherein regelte und zugunsten Foppas entschied, schließen, daß Mayr auch nach Texten anderer Librettisten Umschau hielt und wohl nicht lediglich mehr Foppasche Stücke in Musik setzen wollte. Die dritte Farse war für das Theater S. Samuele bestimmt. Welche Verhandlungen wegen der Aufführung dieses Stückes gepflogen wurden, war nicht zu ermitteln.

»*L'avaro*«[2], poesia di Foppa.

(Partitur Mss. in der biblioteca civica in Bergamo[3].)

Die junge Witwe Eugenia beabsichtigt wieder zu heiraten. Drei Freier suchen ihre Gunst zu gewinnen, der junge, zaghafte Doktor juris Boboli, der

1) Nachlaß in Bonate.

2) Rollenbesetzung s. T. Wiel. a. a. O. S. 505.

3) Weitere Partituren im Studio Ricordi in Mailand sowie nach Eitners »Quellenlexikon« (a. a. O.) im brit. Museum in London.

Leutnant Filiberti und der Conte dell' Isola. Doch ihre Bemühungen bleiben fruchtlos. Der alte Geizhals Ambrogio, der Eugenias Vermögen verwaltet, ist gegen eine Heirat seiner Schwiegertochter, da er fürchtet, das Geld in diesem Falle auszahlen zu müssen. Der Doktor beabsichtigt nun, durch List den Geizhals auf seine Seite zu ziehen, indem er verspricht, auf die Mitgift verzichten zu wollen. Ambrogio geht darauf ein. Als der Leutnant und der Graf diese Wandlung des Alten bemerken, erklären auch sie sich bereit, auf das Geld keinen Anspruch zu erheben. Nun hat Eugenia die Wahl, die auf den Offizier fällt. Der Graf tröstet sich, Boboli dagegen erhält Ambrogios Nichte Armellina zur Frau, nachdem er auch auf deren Mitgift verzichtet hatte. Der Geizhals ist mit der Wendung der Sachlage zufrieden und freut sich, daß das Vermögen ihm erhalten bleibt. Zum Schlusse stimmen alle in den Jubel über den Freudentag ein.
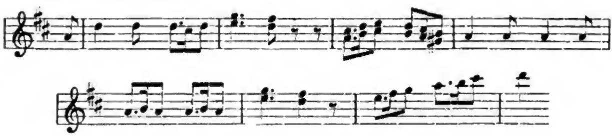
Das Stück ist in Anlage und Form anspruchslos. Die Grundidee, drei Freier und ein Mädchen, finden wir auch in diesem Stücke Foppas durchgeführt. Die Charakteristik der Personen ist die in der damaligen Venezianer opera buffa übliche. Ambrogio (Baß) unterscheidet sich von dem Doktor (»l'ubbidienza per astuzia«) oder von Tarocco (»l'intrigo della lettera«) nur dadurch, daß bei ihm das Gold die Ursache ist, weshalb er die Heirat seiner Schwiegertochter zu hintertreiben sucht. Filiberti (Tenor) erinnert in seinem Handeln an den Leutnant Flavio (»Un pazzo ne fa cento«). Der Graf (Baß) sowie der Doktor (Baß) gehören in die Kategorie jener Liebhaber, die in den ersten Szenen Aussicht auf Erfolg ihrer Bemühungen haben, schließlich aber ihr Ziel doch nicht erreichen. In Eugenia begegnet uns die umworbene Witwe wieder, die ähnlich wie Ernestina (»Un pazzo ne fa cento«) bald mit diesem, bald mit jenem kokettiert und in der Wahl des Bräutigams unschlüssig hin- und herschwankt. Auch an boshaften Anspielungen fehlt es nicht in der Farse. Als der Graf dem Geizhals droht, ihn zur Herausgabe der vorenthaltenen Miigift zu zwingen, hält ihm Ambrogio vergnüglich entgegen, daß er einen Advokaten mit der Vertretung seiner Rechtssachen betraut habe, der den Prozeß in die Länge ziehen könne (14. und 15. Szene).

Eine »Sinfonia« (d dur ₵) leitet das Stück ein. Nach 21 Takten Largo beginnt der bewegte Teil. Das Orchester (Str., Fl., zwei Ob., zwei Kl., zwei Fag., zwei Corni in D) ist hier um eine Tromba und durch Timpani verstärkt. Am Schlusse des Allegro-Satzes taucht ein 20 Takte langes »Crescendo a poco a poco« auf. Das Anschwellen des Orchesters erreicht Mayr dadurch, daß er die Instrumentalgruppen nach einander einsetzen läßt. Das Secco-Rezitativ tritt im »l'avaro« zurück. Dagegen gewinnen die Ensembles an Bedeutung. Diese zeigen wenig glückliche Einfälle. Man merkt den Sätzen an, daß sie flüchtig entworfen und vielleicht aus Mangel an Zeit nicht mehr sorgfältig ausgewählt und durchgearbeitet

werden konnten. In den Sologesängen sucht Mayr möglichst zu charakterisieren. Den Unmut des alten Geizhalses spiegelt die Arie in c dur (C, Allegro, 3. Szene) wieder. In einer zweiteiligen Cavatine (a dur, 6/8, 6. Szene) klagt Eugenia über ihre traurige Witwenzeit. Eine Solooboe alterniert dabei mit der Singstimme. Mayr erreicht an solchen Stellen, an denen die Singstimme aussetzt und das Soloinstrument an ihre Stelle tritt:



oft eine bemerkenswerte Stärke des Ausdrucks. Man sieht, daß die Saat, die Mozart auswarf, auch in Italien allmählich aufging und gedieh. Im Finale herrscht Leben und Frische. Freilich zeigt sich auch hier bereits der Hang Mayrs zur Verflachung. Ein Beispiel für die sorglose Auswahl von Melodien bietet der Gesang, in dem sämtliche Personen ihre Zufriedenheit kund geben:



»*Labino e Carlotta*«[1]), farsa per musica di G. Rossi.
(Partitur Mss. in der bibl. civica in Bergamo.)

Carlotta und Labino sind sich in Liebe zugetan. Allein Titaccio hatte für seine Nichte Carlotta bereits den »Baron« als Gatten ausgewählt und zum Zwecke der Heirat Carlotta auf dessen Schloß gelockt. Labino zieht mit seinem Diener Broccone aus, um die Geliebte zu retten. Es gelingt beiden mit Hilfe Carinos, des im Dienste des Barons stehenden Vetters Broccones, in das Schloß zu kommen und sich dort in einem Wandelgang, der in eines der Zimmer Carlottas mündet und durch eine unbekannte Türe von diesem abgeschlossen ist, zu verbergen. Ihre Hoffnung, Carlotta entführen zu können, wird jedoch zu nichte, als sie gewahr werden, daß der Baron selbst vor dem Schlafzimmer seiner Braut Wache hält. Da in diesem Vorzimmer sich nun die geheime Türe befindet, hinter der Labino und Broccone sich versteckt halten, sucht Broccone durch dumpfe Rufe und geisterhafte Erscheinungen den furchtsamen Baron zu erschrecken und aus dem Zimmer zu vertreiben. Broccone erreicht seinen Zweck. Carlotta eilt herbei und entflieht durch den Wandelgang mit Labino und Broccone. Die Flüchtlinge steigen über die Burgmauer und nehmen ihren Weg über eine morsche Brücke, die aber, kurz bevor sie auch Labino überschreiten will, zusammenbricht. Inzwischen hatte der Baron seine Leute herbeigeholt. Als er sieht, daß Carlotta verschwunden ist, stürmt er

1) Rollenbesetzung s. Wiel. a. a. O. S. 506.

den Flüchtlingen nach und erreicht sie auch an der zusammengebrochenen Brücke. Er ist entschlossen, den Frevel zu sühnen. Jedoch Carlotta reißt dem Baron die Pistole aus der Hand und droht, ihn zu erschießen, falls er nicht den Eid ablege, nach ihrem Willen zu handeln. Der furchtsame Baron schwört und Carlotta erklärt, daß er einwilligen müsse, daß sie Labino heirate. Die Anwesenden freuen sich über diese unerwartete Wendung der Dinge, und der Baron bietet dem Brautpaar unverzüglich seine Freundschaft an.

Die Farse überrascht weder in der Erfindung der Fabel noch in der Gestaltung der Szenen und Personen durch neue Züge. Der selbstsüchtige Vormund (wiederum ein Baß), der seinem Mündel nicht die eigene Wahl des Gatten läßt, treibt hier ebenso sein Spiel, wie der vornehme Baron (Baß), der in Worten prahlt, in seinen Handlungen aber sich als Feigling zeigt. Carlotta und Labino (Tenor) sind ebenso bekannte Figuren wie der Diener Broccone (Baß), der in ernsten Situationen seine Tabaksdose herauszieht und sie den Gegnern anbietet (27. Szene) oder einen Tischfuß mit einer Schnur umwickelt, dadurch den Tisch von seinem Verstecke aus in Bewegung setzt und auf diese Art den furchtsamen Baron in die Flucht jagt (17. Szene). Auch in diesem Stücke kommt wie in »il segreto« und »amor ingegnoso« für die Entwicklung der Handlung und die komischen Situationen eine versteckt gelegene Türe zu Bedeutung. Die Unsitte der damaligen Librettisten, Personen kurz vor ihrer Flucht noch lange Arien singen zu lassen, macht nach dem Vorbild Metastasios auch Rossi in diesem Stück mit. Und Mayr unterstützte hierin den Textdichter. In der 20. Szene treffen Carlotta und Labino zusammen. Sie wissen, daß der Baron, Titaccio und die Dienerschaft jeden Augenblick erscheinen und sie überraschen können; sie wissen, daß jede Verzögerung die Ausführung ihres Planes in Frage stellen kann; aber trotzdem versichern sie sich erst noch umständlich ihrer Liebe und bringen ihre Gefühle in einer größeren Liebesszene zum Ausdruck.

Die Musik bietet das in den letzten Farsen bei Mayr gewohnte Bild: lange, konventionelle Secco-Rezitative, die sich auch auf mehrere Szenen ausdehnen, größere Ensembles (Duette, Terzette und Quartette). Die Themen verflachen, ein Streben nach Breite und Ausführlichkeit macht sich bemerkbar, das sich oft nur auf Wiederholungen von Kadenzen erstreckt. In richtiger Erkenntnis dieser Schattenseiten schritten die Dirigenten auch zu starken Kürzungen der Partitur [1]).

Ganz verleugnete sich Mayrs Eigenart freilich auch nicht in diesem Stücke. In Wehmut gedenkt Labino der verlorenen Geliebten (1. Szene). In einem Larghetto (esdur, $^2/_4$) kommt diese Stimmung zum Ausdruck.

1) Die Striche und zusammengeklebten Arien und Ensembles in der Partitur legen hierfür Zeugnis ab.

Mayr stellt hierbei zum Orchester (zwei Flöten, zwei Fagotte, zwei Corni, Streicher) noch zwei Corni inglesi, denen er die Bezeichnung »o Clarinetti« beifügt. Es ist hier der erste Fall, daß Mayr das englische Horn im Orchester der opera buffa verwendet. Freilich macht er noch das Zugeständnis, die beiden Hörner mit den Klarinetten zu vertauschen. Daß Mayr auch in der opera buffa das englische Horn selbständig besetzt und dessen Part nicht von einer Klarinette vorgetragen haben wollte, geht daraus hervor, daß in der opera buffa »Equivoco« zwei Corni inglesi zu einem aus zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern in C bestehenden Bläserchor hinzutreten und daher nicht von den beiden Klarinettisten geblasen werden konnten. Auch in der opera buffa »Virtuosi« gesellt sich zu zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern in es noch ein Corno inglese. Die Oboe da caccia war in ihrer sichelförmigen Form zu Bachs Zeit ein beliebtes Instrument. Allmählich kam es außer Gebrauch. Rossini (»Tell«), Halévy (»Jüdin«), Meyerbeer (»Robert der Teufel«) und in neuester Zeit Richard Wagner (»Tristan und Isolde«) brachten das Instrument im musikalischen Drama wieder zu Ehren. Den Anstoß hierzu hat in Italien sicherlich nicht Rossini gegeben, sondern, wie aus den Partituren der »Saffo« und der oben genannten Stücke hervorgeht, wohl Mayr, von dem Rossini viel lernte. Mayr gibt den beiden Corni inglesi ähnlich wie seinen anderen Soloinstrumenten kleine Melodiesätze oder -teile zur Ausführung. Zu betonen ist, daß er die Instrumente nicht zum bloßen Effekt spielen läßt, sondern durch sie den Ausdruck des Schmerzes vertieft. Auch eine Solooboe tritt in der Farse wieder hervor, und zwar in dem schon nach vier Takten Largo beginnenden Allegrettosatz der Sinfonia (in cdur). Zu den Vorzügen des Stücks gehört auch die Musik der Fluchtszene (23. und 24. Szene), in der Mayr Gelegenheit geboten war, durch Beschleunigung des Zeitmaßes und straffe Rhythmik tonmalerisch zu wirken.

»*L'accademia di musica*«[1]), farsa giocosa di G. Rossi.
(Partitur Mss. in der biblioteca civica in Bergamo[2]).)

Valerio, der Sohn des reichen Witwers Guglielmo, liebt die junge Venezianerin Annetta. Um die Einwilligung des Vaters zu erlangen, ersinnt Valerio eine List. Annetta soll die Verliebtheit Guglielmos ausnützen und diesen gefügig machen. Guglielmo verstrickt sich auch wirklich in Annettas Netze und erfüllt in seiner Liebestollheit die Wünsche der Angebeteten. So verspricht er sogar, ihr zu Liebe in einer Musikakademie als Sänger aufzutreten.

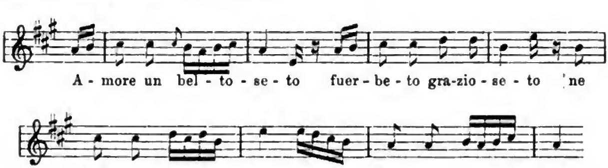
1) Rollenbesetzung s. Wiel, a. a. O. S. 512.

2) Das in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befindliche Stück gleichen Titels trägt fälschlicherweise diesen Namen und ist eine Partitur der Farse »Originali«.

Im Verlauf derselben wird ihm aber zu seinem Erstaunen offenbar, daß Annetta nicht ihn, sondern seinen Sohn Valerio zum Gatten sich auserkoren hat. Mit dieser Wahl Annettas gibt sich jedoch Guglielmo keineswegs zufrieden. Erst als die Gestalt seiner verstorbenen Braut Marfisa, welche der verkleidete Diener Cecchino darstellt, plötzlich auftaucht, gibt er die Heirat seines Sohnes mit Annetta zu. Zum Schlusse preisen die Anwesenden das Glück der Verlobten.

Schon die Inhaltsangabe des Stücks zeigt, daß wir es hier mit einem schwachen Produkt Rossis zu tun haben. Die gewohnten Typen führen eine Komödie auf, die wohl dem Umstande ihre Entstehung verdankt, daß der Librettist eine der in damaliger Zeit beliebten Musikakademien auf die Bühne bringen wollte. Der Konflikt, der zwischen Vater und Sohn durch ihre Liebe zu einer und derselben Venezianerin hervorgerufen wird, wird am Schlusse gewaltsam gelöst. Auch in den komischen Situationen bewies Rossi eine wenig glückliche Hand. Cecchino, der das Dienstmädchen Vespina liebt, läßt sich von dieser verschiedene Male prügeln (11. Szene) und schließlich auch dazu bewegen, die Frau Marfisa zu mimen (18. Szene). Wie farblos aber erscheint diese Dienerfigur gegenüber einem Popone (»il segreto«). Daß der Schluß des Stückes gewaltsam herbeigeführt wird, war bei den Venezianer Farsen, wie wir bis jetzt schon gesehen haben, nichts seltenes.
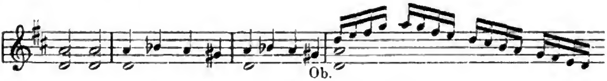
Mayr leitet die Farse mit einer »Sinfonia« (b dur, C) ein, in der das Largo, welches melodisch mit dem der Sinfonia zu den »Misteri Eleusini« verwandt ist, länger (= 28 Takte) ausgesponnen ist. Der graziöse Allegroteil enthält einen weichen, von den Bläsern gespielten Seitensatz in es dur. In der 8. Szene schmeichelt Rossi den Venezianer Frauen, indem er Annetta hervorheben läßt, daß jede Venezianerin infolge ihrer Vorzüge einen Mann gewinne. Mayr komponierte hier eine zweiteilige Cavatine mit leichten, neckischen Verzierungen in der Singstimme. In der 10. Szene trägt Annetta ein Liebeslied vor. Mayr schrieb hier eine »Canzonetta« (a dur, $^{2}/_{4}$), ein kurzes, achttaktiges Liedchen mit Reprisen, das uns an Mozarts Stil erinnert:



Annetta und Guglielmo (Baß) wiederholen gemeinsam die »Canzonetta«, die auch in der 16. Szene in der Musikakademie wiederkehrt,

als Guglielmo ein Liebeslied zum Vortrag bringt. Die 11. bis 14. Szene faßte Mayr nach Art eines Finale zusammen und brachte dadurch Leben in die Farse.

Mayr verschmähte es, ebensowenig wie Anfossi, musikalisch zu parodieren. Momoletto (Tenor), der Bruder der Annetta, spielt zu Beginn der Akademie (15. Szene) ein Musikstück auf. In offenen Quinten setzen die Violinen ein und mit ihnen nach zwei Takten die Oboen:



Mayr mochte hiebei wohl an eine jener Dutzendsymphonien gedacht haben, wie sie für die Akademien in großer Anzahl geschrieben wurden. Als Cecchino in der Verkleidung auftritt (19. Szene), muß er nach der Vorschrift des Komponisten »falsetto« singen. Man kann sich vorstellen, daß ein Haupteffekt des Stückes darin bestand, daß der Baßbuffo in weiblicher Kleidung die Bühne betrat und mit den in der Fistelstimme gesungenen Worten »ingrato, ingrato« den bestürzten Guglielmo begrüßte.

Das Secco-Rezitativ ist in der Farse mehr beschränkt als in den vorhergehenden Stücken.

Im Jahre 1800 kam wiederum eine stattliche Anzahl neuer dramatischer Werke Mayrs zum ersten Male auf die Bühne; unter ihnen auch zwei neue Farsen in Venedig: »Il caretto del venditore d'aceto« und »L'imbroglione ed il castigamatti«. Für das zuletzt genannte Stück erhielt Mayr 1260 Lire Honorar unter der Bedingung, daß Foppa das Libretto verfasse [1]).

»*Il caretto del venditore d'aceto*« [2]), farsa giocosa di G. Foppa.

(Partituren Mss. in der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna und in der biblioteca civica in Bergamo [3]).)

Der Handelsmann Girardo will seine Tochter Metilde mit dem geldgierigen Flamminio verheiraten. Jedoch Metilde liebt den Vittore, der im Geschäfte ihres Vaters sich zum Kaufmann ausbildet. Schon beabsichtigt Girardo, die Heirat seiner Tochter mit Flamminio in die Wege zu leiten, da erhält er die Nachricht, daß sein Hamburger Banquier Bankerott gemacht habe. Girardo ist über den Verlust seines Vermögens untröstlich, umsomehr als er nun auch seine Heiratspläne für aussichtslos hält. In seiner Not kommt ihm Vittores Vater Prospero, ein »Essigkrämer«, zu Hilfe. Dieser bietet ihm zur Be-

1) Nachlaß in Bonate.
2) Rollenbesetzung s. Wiel, a. a. O. S. 525.
3) Eine weitere Partitur im Studio Ricordi in Mailand.
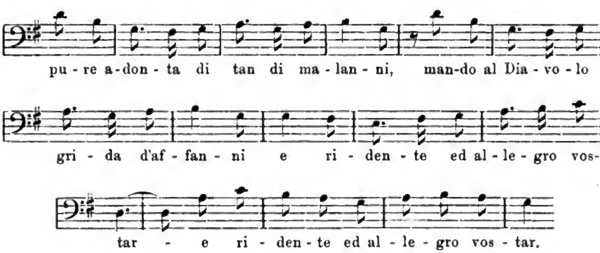
gleichung einer Schuld eine Geldsumme von 10000 Skudi unter der Bedingung an, daß Metilde seinen Sohn Vittore heiraten dürfe. Spottend weist Girardo dieses Anerbieten zurück in der Meinung, daß der arme »Essigkrämer« nichts besitze und sich über ihn lustig mache. Doch Prospero führt ein Essigfäßchen herbei, schlägt dieses entzwei, und zum Erstaunen der Anwesenden rollen Gold- und Silberstücke hervor. Jetzt willigt Girardo in eine Verbindung seiner Tochter mit Vittore ein. Flamminio wird mit Spott abgewiesen. Die Versammelten lassen den Essig, der das Glück gebracht habe, hochleben und beglückwünschen das Brautpaar.

In diesem Einakter zeichnet Foppa im Gegensatz zu seinen früheren Farsen ein einfaches Bild. Die Handlung schreitet natürlicher vorwärts, das Intriguen- und Possenspiel fehlt. Die Charakteristik der Titelrolle ist weniger schablonenhaft. Prospero bestreitet den Humor des Stückes, aber nicht durch ein naives oder listiges Auftreten, wie wir es aus den Dienerrollen kennen, sondern durch seine natürliche Heiterkeit, die ihm auch über ungünstige Lebenslagen hinweghilft und den Mut nicht sinken läßt. Prospero ist so recht der getreue Eckart seiner Mitmenschen. Er steht den Liebenden bei, unterstützt den Handelsmann in seinen mißlichen Verhältnissen und schafft Geld herbei, das er aus einem Essigfaß ans Tageslicht fördert. Wenn es seinen Mitmenschen schwer ums Herz ist, tröstet er sie; nie verläßt ihn sein Optimismus. Schließlich opfert er mit Freuden sogar sein mühsam erworbenes und verborgenes Vermögen und bleibt dennoch ein munterer Geselle. Die anderen Personen des Stückes haben die bekannten Züge aufzuweisen. Wir finden auch einen Vater, der über die Zukunft seines Kindes in selbstsüchtiger Weise entscheidet, einen schüchternen Liebhaber, der seine Hoffnungen schon für zerstört hält, und einen eigennützigen Rivalen, dem es schließlich auch nichts verschlägt, daß er der vorteilhaften Partie verlustig geht.
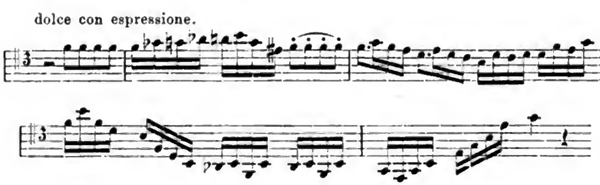
Die Farse hinterläßt den Eindruck eines Singspiels, wie es in damaliger Zeit in Deutschland in Blüte stand. Vielleicht fand man aus diesem Grunde in Dresden und Wien auch an dem Stücke Gefallen, während die meisten bisher entstandenen Farsen Mayrs nicht sogleich den Weg auf deutsche Bühne fanden. In der Komposition entfernte sich freilich die Farse wesentlich vom Singspiel. Der Schematismus der opera buffa blieb gewahrt. Selbst wenn Mayr die Absicht gehabt hätte, in der Form sich dem Singspiel zu nähern, so hätten ihn sicherlich die Venezianer Theaterdirektoren, die durch ihre Verträge die Komponisten ganz in Händen hatten, jetzt davon abgehalten.

Mayrs Bestreben ging in dieser Farse offenbar dahin, einen leichten, graziösen Ton, wie er ihm auch in Mozarts Singspielen und heiteren Opern vorgeschwebt haben mag, anzuschlagen und das Stück hindurch festzuhalten. Das konventionelle Secco-Rezitativ, das nur einmal (in der 16. Szene) von einem durch die Streicher begleiteten Rezitativ unterbrochen wird,

nimmt in der Farse wieder einen breiten Platz ein. An Gesangsnummern sind zu nennen: zwei Terzette (Vittore (Tenor), Flamminio (Tenor) und Girardo (Baß), b dur, C, Allegro moderato; Vittore, Metilde und Prospero (Baß), (es dur, C, Larghetto), drei Duette (Metilde und Vittore, c dur, $^6/_8$, Andante gracioso; Girardo und Prospero, g dur, C, Allegro; Girardo und Prospero), zwei ariose Gesänge der Metilde (Andante gracioso, a dur, ₵; Larghetto cantabile, b dur, C) eine »Cavatine« Prosperos (Allegro vivace, g dur, $^3/_8$) und eine »Arie« des Vittore (Allegro, b dur, C). Die mehrstimmigen Gesänge überwiegen in der Farse und bieten gefällige, leichte Musik ohne Physiognomie, wie wir sie schon in den Farsen »l'avaro« und »Labino e Carlotta« kennen gelernt haben. Die Figur Prosperos tritt in der Musik weniger hervor. Prosperos »Cavatine« in der 8. Szene besteht aus einem einfachen, liedartigen Sätzchen, das wohl in Erinnerung an Mozarts »Cavatine« des Figaro (I, 3. Szene) geschrieben worden ist:
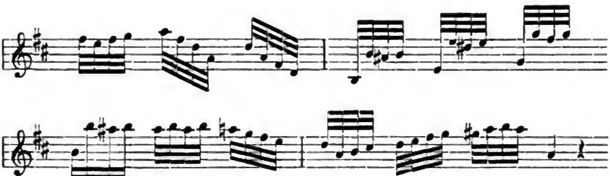


Im Finale kommt Prospero nur in einem kurzen Andantino (g dur, $^2/_4$) allein zu Worte. Eine zweiteilige Cavatine ist das zweite Gesangsstück der Metilde (Larghetto cantabile, b dur, C; 2 Teil = Allegro, b dur, C) mit einem ausdrucksvollen Solo der Klarinette, die zuerst die Melodie der Singstimme vorausnimmt, dann aber von den hohen Lagen in die tiefen herabstürzt:



Eine ähnlich konzertierende Klarinette findet sich in Mozarts »Titus« (Arie des Sesto bdur, $^3/_4$, Adagio, I Nr. 9), in der italienischen Oper z. B. in Paers »L'intrigo amoroso« (I, Introduzione, Adagio sost., esdur, $^3/_4$) oder auch in Nasolinis »Semiramis« (II, 11. Szene, Terzett: Semiramis, Arsace und Selenco, Andante, esdur, C[1]).)

Eine Solovioline kommt in der Sinfonia, die nach nur zwei Takten Maestoso und einem Gracioso ins Allegro vivace übergeht, zum Orchester (Streicher, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Corni in D, zwei Trompeten in D, Timpani). Dieselbe verziert ähnlich wie im Finale von »Avviso ai maritati« die Partie der Violinen:
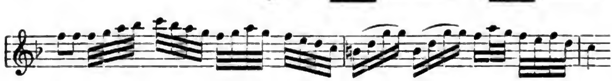


und taucht erst im Andante Larghetto des Finale sowie im Duett zwischen Metilde und Vittore wieder auf. Die Oboe betätigt sich solistisch im Ritornell des Duetts zwischen Metilde und Vittore, sowie im Gracioso der Sinfonia. Mayr durchbricht in dieser Farse die bisherige Form der Sinfonia, indem er zwischen dem langsamen und bewegten Teil, von denen der erstere auf zwei Takte zusammenschmilzt, einen Graciososatz einschiebt.

Das Finale der Farse ist frisch und munter gehalten, beschränkt sich aber auf vier knappe Teile (Duett zwischen Prospero und Girardo, ddur, C; Duett zwischen Metilde und Vittore, bdur, $^6/_8$; Andantino Prosperos gdur $^2/_4$ und Quartett: Metilde, Vittore, Girardo, Prospero, gdur, $^2/_4$). Die Instrumentation ist hier voller und kräftiger als in den vorhergehenden Szenen.

---

1) Die Stelle lautet bei Paer:





bei Nasolini:



»*L'imbroglione e il castiga-matti*«[1]), farsa giocosa di G. Foppa. (Partitur unbekannt[2]).

Die reiche Witwe Cefisa will den Dorante sich zum Mann gewinnen. Sie hilft ihm aus Geldverlegenheiten, und sieht selbst über seine Liebschaft mit Lucilla hinweg. Schon steht die Heirat bevor, da taucht plötzlich Dorantes Oheim Tarantella auf. Dieser wird für die erste Zeit von Merlino, dem Diener seines Neffen, getäuscht, erkennnt jedoch bald die wahre Sachlage, wie Dorante das ganze Vermögen durchgebracht und sich selbst nicht gescheut habe, mit Wucherern Geldgeschäfte abzuschließen. In seinem Zorn sperrt er seinen Neffen in ein Gemach ein, die beiden Geliebten Cefisa und Lucilla aber, die er für Närrinnen hält, weist er schroff ab. Allein der stets hilfsbereite Merlino weiß Rat, befreit durch List seinen Herrn und führt ihm Cefisa zu. Als letztere erklärt, ihr Vermögen von 100 000 Skudi dem Tarantella anzuvertrauen, gibt dieser die Heirat mit seinem Neffen zu. Die Anwesenden erheben einen Freudengesang und weisen auf den Zusammenhang zwischen Geld und Liebe hin.

In dieser Farse arbeitete Foppa wieder nach dem alten Rezept. Diesmal sind es zwei Mädchen, die sich um den Besitz eines Mannes streiten. In Tarantella sehen wir den bekannten Typus des Onkels und Vormunds, dessen Geldgier ebenso stark hervortritt wie seine Leichtgläubigkeit und Furchtsamkeit. Die Hauptrolle spielt auch in diesem Stück ein Diener, der die Verwicklungen hervorruft, aber sie auch wieder zur allgemeinen Zufriedenheit löst. So täuscht Merlino den aus Lissabon heimgekehrten Onkel, indem er ihm falsche Angaben über die Vermögenslage Dorantes macht (5. und 6. Szene). Als Cefisa und Lucilla vor Tarantella erscheinen, weiß wiederum der Diener seinem Herrn aus der Klemme zu helfen (14. und 15. Szene). Als schließlich aber keine Mittel mehr nützen, und Tarantella auch von einer Heirat Dorantes mit Cefisa nichts hören will, ersinnt Merlino eine List; er verkleidet sich und stellt eine Mohrfigur dar (19. Szene). Auf diese Weise kommen komische Situationen zustande. Tarantella erfaßt Entsetzen, als er seine vollgefüllten Weingläser verschwinden und bald auch die Mohrfigur selbst, die er seinem Neffen als Geschenk aus Lissabon mitbringen wollte, lebendig werden sieht. Der Schrecken macht Tarantella gefügig. Wenn man diese 19. Szene in ihrer breiten, sorgfältigen Ausführung mit den kurzen, oberflächlich behandelten anderen Szenen vergleicht, welche die Handlung entwickeln und begründen sollen, erkennt man, daß Foppa sein Schwergewicht auf diesen billigen Effekt zu legen suchte, den er schon früher in der Farse »l'intrigo della lettera« in ähnlicher Weise erprobt hatte. Diese Szene sicherte dem Verfasser beim Publikum wohl den Erfolg.

---

1) Rollenbesetzung s. Wiel, a. a. O. S. 523.

2) Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie sich vielleicht unter einem anderen Titel auf irgend einer Bibliothek noch vorfindet.

Was die Komposition der Farse anlangt, so läßt sich wohl auf sie ein Schluß aus den früheren Werken Mayrs ziehen. Es ist zu vermuten, daß Mayr der Textanlage zufolge das Secco-Rezitativ wieder stark in Anspruch nehmen mußte, ferner daß ihm das Liebeslied, das Dorante mit Guitarrenbegleitung zum Preise der Lucilla singt, besser gelungen sein dürfte als die 14. Szene, in der Lucilla und Cefisa dem Tarantella gegenüber ihr Leid klagen und ihrem Unmut über Dorante Luft machen. In der Wutszene Tarantellas (14. und 19. Szene) dürfte Mayr als Kenner der Ausdrucksmittel der neapolitanischen Schule schon wirksame Stücke geschrieben haben. Ein endgültiges Urteil läßt sich über die Farse freilich erst nach Auffindung der Partitur fällen.

Hatte Mayr bis jetzt seine komischen Opern für die Theater S. Benedetto, S. Moisé, S. Angelo und S. Samuele geschrieben, so stellte er im Jahre 1801 nun auch dem Theater S. Lucca ein Stück:

»*I virtuosi*«[1]), farsa giocosa di G. Rossi.
(Partitur Mss. in der biblioteca civica in Bergamo[2]).

Der Einakter zerfällt in zwei Bilder. Im ersten sehen wir einen Vorsaal, in den verschiedene Künstlerwohnungen münden. Dort kommen die Primadonna Carolina, ihr Vater Papatasi sowie die »Prima ballerina« Zeffirino und deren Bruder, der Baßbuffo Ruffino zusammen, um den Impresario Volpone mit Beschwerden zu überhäufen. Jede der beiden Künstlerinnen verlangt eine elegantere Wohnung und ein passenderes Übungslokal und wird von ihrem Begleiter in ihren Wünschen unterstützt. Der bedrängte Impresario weiß sich keinen Rat, umsomehr als die beiden Damen die Freundinnen des Marchese Ernesti, des Protektors seines Theaters sind. Es dauert nicht lange und der Marchese erscheint. Zu seiner Bestürzung findet er aber die Sängerin und die Tänzerin vor. Es kommt zu einer Auseinandersetzung, in deren Verlauf die beiden enttäuschten Künstlerinnen dem Marchese, dessen einzige Geliebte jede zu sein glaubte, Untreue vorwerfen. Die Primadonna schenkt aus Rache ihre Liebe nun dem Baßbuffo. Der Marchese gibt der Sängerin den Laufpaß und wendet seine Gunst in besonderem Maße der Tänzerin zu.

Im 2. Bilde wird uns eine Theaterprobe vorgeführt. In einem vollständig dunklen Saale sollen die Szenen studiert werden. Die Darsteller sind über diese Zumutung des sparsamen Impresario entrüstet. Unter mattem Kerzenschein probiert nun Carolina ihre »Cavatine mit einem Tanzsolo«, weigert sich

1) Rollenbesetzung nach dem Textbuch in der Bibliothek des liceo musicale zu Bologna):
Giov. Liparini (Papatasi);
Maria Anna Falzi (Carolina);
Giov. Batt. Brocchi (Ruffino);
Raffaela Falzi (Zeffirino);
Dom. Ronconi (Ernesti);
Seraffino Roani (Volpone);
Giov. Pomini (Un messo della Guistizia);
Guis. Bertani (Carluggio).

2) Eine weitere Partitur im Studio Ricordi in Mailand.

jedoch weiterzusingen, da Zeffirino nicht zur Probe erscheint. Die Tänzerin, die es unter ihrer Würde hielt, während einer Arie der Primadonna solistisch aufzutreten, wird jedoch auf Veranlassung des Impresario von Soldaten und einem Gerichtsboten herbei geschleppt. Die Erbitterung gegen den Impresario steigert sich nun noch mehr, auch der Marchese greift zu Gunsten seiner Freundin ein. Die allgemeine Aufregung aber legt sich wieder, als der Gerichsbote darauf hinweist, daß das Theaterpersonal in Eintracht zusammenleben und durch seine Leistungen den Beifall des Publikums sich gewinnen möge.

Schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe mag hervorgehen, daß wir es hier nicht mit einer sich allmählich entwickelnden Handlung, sondern nur mit charakteristischen Szenen aus dem Theaterleben zu tun haben. Auf diese scheint Rossi auch hingearbeitet zu haben, wohl im Einverständnis mit Mayr, der schon früher durch seine Schrift »I sensali di teatro«[1]) ein lebhaftes Interesse für die sozialen Verhältnisse der Bühnenleiter und Künstler bekundet hatte. Die Farse ist reich an Anspielungen auf Venezianer Theaterverhältnisse. Da fällt z. B. die Rivalität zwischen Primadonna und Prima ballerina auf. Aus den Intriguen, welche diese gegen jene anstellt, läßt sich schließen, daß die Balletts damals in Venedig immer beliebter wurden und manche Freunde der Oper für sich gewannen[2]). Dies trifft auch zu. Welche Eingriffe in ein Stück sich die ersten Kräfte eines Theaters oft erlauben durften, soll die 15. Szene der Farse zeigen. Die Primadonna erklärt dem erstaunten Impresario, daß sie eine Cavatine der Armida mit einem Tanzsolo anbringen wolle, und kaltblütig fügt Papatasi hinzu, daß der Dichter einfach dafür zu sorgen habe, daß ein Garten, eine Grotte und eine Fontäne in das Lustspiel eingeschoben werden könne. Auch damit weicht Rossi nicht wesentlich von der Wirklichkeit ab. Es war damals ein allgemeiner Brauch der Gesangskünstler, Arien aus anderen Opern, auch wenn sie nicht in die Handlung paßten, als Einlagen zu verwenden. Die Bedeutung, welche der Baßbuffo durch die Vorliebe des Publikums für die opera buffa erlangt hatte, deutet Rossi an, wenn er in der 18. Szene Ruffino von seinen Erfolgen und Triumphen ausführlich und begeistert berichten läßt. Daß die ersten Solistinnen die Geliebten reicher Aristokraten waren, die sich als Protektoren der Kunst aufspielten, führt vor Rossi schon Goldoni in seinen Lustspielen aus.

Komische Wirkungen erzielt Rossi in dieser Farse auch durch die Kleidung und den Aufzug einzelner Personen. Wohl nach den Inten-

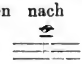
---

1) s. Sammelbände der JMG. VI; Heft 4, S. 588ff.

2) In den Textbüchern nehmen seit 1769 die »Balli«, denen eine bestimmte Idee zu Grunde liegt, ebenso zu, wie die in ihnen mitwirkenden Personen. Eine genauere Untersuchung der »Balli« würde sich lohnen. (Vgl. hierzu Wiel, a. a. O S. 274ff.).

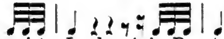
tionen des Librettisten und dem Muster der italienischen Aufführungen trug der Vertreter des Febeo (»Originali«) in Paris eine »mit Noten bedruckte Nachtmütze« und einen »mit allen Instrumenten bemalten Schlafrock« [1]. In den »Virtuosi« marschiert Ruffino in der 1. Szene in einem lächerlichen Reiseanzug auf; in der einen Hand hält er einen Papagei, in der anderen einen Käfig, in dem sich eine Katze befindet; außerdem führt er an einer Schnur noch ein kleines Hündchen mit sich. Ferner tritt Papatasi stets nur im Schlafrock auf.

Wie in der Farse »Originali«, so sind auch hier die Versuche einer Charakterisierung der Personen geglückt. Die Figuren der hysterischen, herrschsüchtigen Primadonna sowie des selbstbewußten Baßbuffo sind ebenso aus dem Leben gegriffen, wie die der verführerischen Solotänzerin und des abgelebten, abenteuerlustigen Aristokraten. Neulinge führte mit ihnen Rossi in die opera buffa nicht ein, vielmehr Personen, die sich in dieser Kunstgattung bereits ihr Bürgerrecht erworben hatten. Die Texte von Cimarosas »l'impressario in angustie« und Mozarts »Schauspieldirektor« nähern sich ebenso wie Calsabigis »Opera seria« jenem Gebiet, auf dem schon Goldoni mit seinem »Impresario von Smyrna« sich versucht hatte.
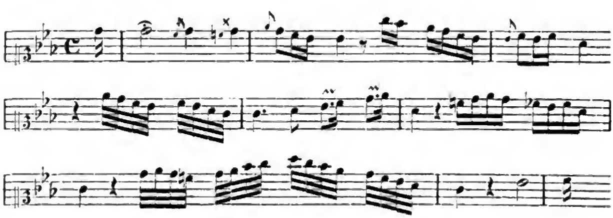
Mit einer »Introduzione« (gdur C, All° vivace [2]) eröffnet Mayr die Farse. Da das Bild auf der Bühne, das Erscheinen Papatasis, Zeffirinos, des Baßbuffo und der Lastträger die Zuschauer fesseln konnte, legte Mayr auf das Ensemble weniger Gewicht. Ein weiches Stück, das die Eigenart des Komponisten verrät, ist das Duett zwischen Carolina und dem Marchese (Tenor; 3. Szene, adur, $^2/_4$, Larghetto gracioso). Eine dreiteilige »Arie« des Volpone (Baß, ddur, C, All°) enthält die 4. Szene. Dieser beklagt sein Los als Impresario. Mayr findet für den Mißmut Volpones Töne von großer Schärfe des Ausdrucks. Bei dem Ausruf »che inferno, che vita« verweilt die Singstimme in wirksamer Weise auf dem hohen d. In wärmere Farben getaucht ist die adur Stelle des Mittelsatzes bei den Worten »le convenienze a questa il primo posto a quello Papa Mamma fratello Marito Protettore ci fano disperar«. Ein hübscher Effekt entsteht in der 6. Szene in dem Duett zwischen Ruffino und Papatasi (bdur, C, All° vivace), in welchem sich zum Orchester noch zwei Corni in es, und zwei Trombe in b gesellen, dadurch, daß die Violinen, während die Singstimmen nach den Worten »se ti va poi in attitudine« schweigen, auf  vier Takte hindurch Triller ausführen. In

1) »Allg. musik Zeitg.«, a. a. O. 20, S. 62.

2) In der mir vorliegenden Partitur fehlt die Sinfonia sowie das Liebeslied Carolinas (der 3. Szene).

der »Arie« der Zeffirino (fdur, ¢, Andantino gracioso) begleitet ein schwärmerisches Fagottsolo die Gesangsstimme. Das nun folgende Quintett, an dem sich Zeffirino, Carolina, der Marchese, Papatasi und Ruffino beteiligen, setzt sich aus drei Teilen zusammen: einem Larghetto (ddur C), einem Maestoso (bdur, ¢) und einem Allegro (ddur C). Weder melodisch noch harmonisch sagt hier Mayr etwas Neues. Im Allegro Satz herrscht wieder der Rhythmus:  vor, der in fast allen Werken Mayrs anzutreffen ist. In der Arie Papatasis (Baß, bdur, moderato) bringt Mayr, während die Streicher vorübergehend aussetzen, kleine Bläsersätze (eine Flöte, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Trompeten), in der Arie Ruffinos (Baßbuffo, gdur, moderato) überrascht er harmonisch durch in der damaligen opera buffa seltene Fortschreitungen. Ruffino erzählt von den vielen Rollen, die er schon gesungen habe, auch von den verschiedenen Stilarten, welche diese bedingten (18. Szene). Mayr stellt hier einen Mittelsatz in esdur zwischen die beiden Ecksätze in gdur und emoll, ohne Übergänge herbeizuführen. Scharfe Akkordverbindungen waren in der italienischen Oper damals noch selten. Monteverdi griff im »Orfeo« zu diesem Ausdrucksmittel. Dies war einer von den wenigen Versuchen, die erst später von Hasse und Teratella wieder aufgenommen wurden. Mayr steht auf ihren Schultern. Dies zeigt auch das Finale der Farse »l'ubbidienza per astuzia«, in dem Mayr von ddur nach asdur unmittelbar fortschreitet.

Die 20., 21., 22. und 23. Szene, welche die Opernprobe zum Gegenstand haben, faßte Mayr zu einem Finale zusammen, das auf diese Weise an Ausdehnung gewann. Dasselbe besteht aus folgenden Teilen: cdur, C, Moderato; gdur, ³/₄, vivace assai; esdur, C, cantabile; ddur, C, allegro; fdur, C, Largo; cdur, ¢, Allegro, unter denen das Cantabile der Carolina und das Largo beim Eintritt des Gerichtsbeamten bemerkenswert sind. Das Cantabile ist ein zweiteiliger Gesang zum Preise der Liebe. Zum Orchester (Streicher, zwei Oboen, zwei Klarinetten in C, zwei Fagotte, zwei Hörner in es, zwei Trompeten in es) kommt hier wieder ein konzertierendes Corno inglese:



Im 2. Teil der Cavatine (esdur, $^6/_8$) zeigt die Singstimme größere Koloraturen. Das Secco-Rezitativ tritt in dieser Farse stark zurück.

Es dauerte vier Jahre, bis Mayr wieder für Venedig eine opera buffa schrieb. Die Skala in Mailand hatte sich schon seit Herbst 1800 auch die Erstaufführungen seiner heiteren Bühnenspiele gesichert. So kam es, daß die Venezianer Theater eine Zeitlang leer ausgingen und später nur ab und zu ein Werk Mayrs zur ersten Aufführung bringen konnten. 1805 ging in Szene:

»*Di locanda in locanda e sempre in sala*«[1]), dramma giocosa, divisa in 3 Parti di G. Buonavoglia.

(Partitur Mss. in der bibl. civica in Bergamo[2]).)

Der Marquis Alberto beabsichtigt, seinen Neffen Enrico zu verheiraten, der es jedoch vorzieht, mit den reizenden »Bewohnerinnen der Seine« ein freudenreiches Leben zu führen. Allein Alberto ersinnt eine List, um den Neffen dennoch zu der von ihm projektierten Heirat mit der Gräfin Carlotta zu bringen. Es kommt zwischen Onkel und Neffen zu einem heftigen Streit, den Enrico dadurch beendet, daß er unverzüglich wieder nach Paris zurückkehrt. Er eilt in einen Postwagen, der ihn jedoch nicht nach Paris, sondern nach langem Hin- und Herfahren wieder vor das Haus seines Onkels, das er eben verlassen hatte, bringt. Da es Nacht ist, erkennt Enrico dasselbe nicht mehr, sondern glaubt, vor einem ‚Postwirtshaus' angelangt zu sein.

Damit beginnt der 2. Teil des Stücks, dessen bisherige Szenerie Alberto mit Hilfe seiner Leute dadurch verändert, daß er die Möbel aus dem Saale schaffen und Tücher an den Wänden aufziehen läßt, um diesem das Aussehen eines Dorfwirtszimmers zu geben. Als Magd fungiert die verkleidete Carlotta. Enrico tritt ein und läßt sich mit ihr in ein Gespräch ein, das ihn jedoch ebenso wie das Trinklied des als Wirt verkleideten Alberto langweilt. Enrico begehrt die Pferde, um die Reise fortzusetzen, und läßt sich von seinem Vorhaben auch durch die zärtlichsten Blicke der Magd nicht abbringen. Unter einem heftigen Gewitter zieht er ab.

Wiederum verändert Alberto mit seinen Dienern in Eile den Saal, und aus der Schenke wird das Vorzimmer einer solchen hergerichtet. Wiederum langt Enrico nach einer längeren Fahrt hier an. Bei seinem Eintritt hört er Carlotta, die diesmal die Tochter des Wirtes vorstellt, in einem nahegelegenen Zimmer singen. Er ist von dem Wohllaut der Stimme entzückt. Als ihm dann auch noch die Stickereien und Miniaturen gezeigt werden, welche die Tochter des Wirtes angefertigt hatte, steigert sich seine Bewunderung für das unbekannte

---

1) Rollenbesetzung: Teresa Giorgi Belloc (Carlotta);
Antonio Ricci (Alberto);
Serafino Gentili (Enrico);
Anna Priori (Adelaide);
Seraf. Callocchieri (Fiorillo);
Guiseppe Spirito (Petronio).
(Textbuch in der Bibliothek des liceo musicale in Bologna).

2) Eine weitere Partitur besitzt (nach Eitner, a. a. O.) die Bibliothek des conserv. nationale in Paris.

Mädchen. Als er sie später erblickt, entbrennt er in heftiger Liebe zu ihr und beteuert, sie zu seiner Frau zu machen. Allein die Wirtstochter weist den Antrag zurück und fordert ihn spöttisch auf, eine seiner Pariserinnen zu wählen. Als Carlotta am Fenster des Vorzimmers mit einem Außenstehenden eine fingierte Liebeszene ausführt, ist Enrico außer sich. Glücklicherweise kommt nun der diesmal nicht verkleidete Alberto herbei, um seinen bestürzten Neffen zu trösten. Wiederum rät er ihm, die Gräfin Carlotta zu nehmen, weigert sich jedoch schon im Hinblick auf die Ahnen seines Neffen, seine Einwilligung zu der Verbindung mit einer Wirtstochter zu geben. Jetzt will Alberto die Gräfin herbeiholen, die, wie er erzählt, eben vor dem Wirtshaus vorgefahren sei. Enrico ist fassungslos. Sein Schmerz aber verwandelt sich sofort in Freude, als er sieht, daß Carlotta und die Wirtstochter ein und dieselbe Person ist. Alberto klärt seinen Neffen über die List auf. Gleichzeitig nehmen die Diener die Tücher von den Wänden und der Saal nimmt wieder sein früheres Aussehen an. Alle beteiligen sich nun an dem Freudenfest zu Ehren des jungen Paares.

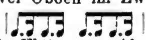
Buonavoglia wich in seinem Libretto von der Schablone und den Requisiten der opera buffa seiner Zeit in manchen Zügen ab und hielt mehr auf ein Herausarbeiten der Handlung und eine schärfere Charakteristik der Personen. Freilich büßte dadurch das Stück jene Verwicklungen, Intermezzos und komischen Situationen ein, die damals das oberitalienische Publikum in der opera buffa suchte und in den Texten Foppas u. a. fand. Vielleicht erlebte das Stück aus diesem Grunde so wenige Wiederholungen.

Der habgierige Vormund und selbstsüchtige Vater, der schon bei Goldoni sein Spiel treibt, wird hier zum gutmütigen, schlauen Edelmann, der ohne Eigennutz darauf bedacht ist, den Neffen von den Gefahren des Pariser Lebens fernzuhalten und ihm eine tüchtige, gebildete Frau zu verschaffen. Enrico ist nicht der Liebhaber, der die Pläne seines Onkels durchkreuzt, weil er bereits seine Wahl getroffen hat. Es steckt vielmehr in ihm etwas von einer Don-Juan-Natur, der das Großstadtleben und seine Mannigfaltigkeit zusagt. Erst als er das richtige Mädchen, das Interesse für Kunst und Leben besitzt, gefunden hat, will er seinen bisherigen Lebenswandel aufgeben. Die Person des Dieners, die für die Lachlust der Zuschauer zu sorgen hat, tritt in diesem Stück merklich zurück. Nur in der 3. Szene des 3. Teils zieht der verkleidete Fiorillo, der durch sein furchtsames, unsicheres Benehmen seine wahre Person zu verraten droht, Aufmerksamkeit auf sich. Carlotta erscheint als das listige, in der Liebe siegreiche Mädchen, dem jedoch das kokette Wesen fehlt. Sie wirbt um den Geliebten und gibt ihm, als sie seiner Liebe sicher ist, die verdiente Lektion. Die Rolle der Carlotta konnte infolge der Verkleidungen, denen sie unterworfen war, und der dadurch bedingten Verschiedenartigkeit der Darstellung die Leistungsfähigkeit der Künstlerin zeigen. Keine geringere als Teresa Belloc, die Freundin Mayrs, die

gefeierte Darstellerin der Adelasia (»Adelasia e Aleramo«) und Oberpriesterin (»Misteri Eleusini«), übernahm die Partie.

Ohne vorhergehende Sinfonia beginnt das Stück. Die Violinen fangen »come da lontano«[1]) zu tremolieren an, die Hörner setzen signalisierend ein. Mit wenigen Strichen zeichnet damit Mayr die Landschaft. Wir fühlen uns in eine ruhige, waldreiche Gegend versetzt, in der fröhlicher Hörnerklang ertönt. Der 1. Teil des Stückes bringt längere Secco-Rezitative, an Gesangsnummern eine zweiteilige Cavatine Enricos (Tenor, cdur, 𝄵) mit einem die Melodie der Singstimme vorausnehmenden Fagottsolo:

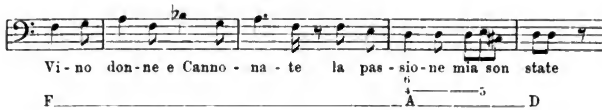


sowie ein Duett zwischen Alberto (Baß) und Enrico (fdur, 𝄵, All°), das stärker instrumentiert ist. Die Verbindung zwischen dem 1. und 2. Teil der Oper stellt ein »con variazioni« überschriebenes Orchesterstück her. Eine Violine »principale« trägt, begleitet vom Orchester (Streicher, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Corni in B), das einfach gehaltene Thema (bdur, $^2/_4$, Allegretto) vor, das hierauf in Triolenbewegung variiert wird. Die 2. Variation führen zwei Oboen im Zwiegespräch mit zwei Klarinetten in punktierten Rhythmen  aus, während die Streicher, »pizzicato« spielen und die Flöten am Abschluß je einer Periode in Läufen hin und her eilen. Die beiden Oboen und Klarinetten werden in der 3. Variation von einem Solovioloncello und einem Solofagott abgelöst, wobei sich Veränderungen in Melodie und Taktart ($^6/_8$) ergeben. Eine kurze Durchführung, wie sie Mayr ähnlich in der Sinfonia zu den opere buffe verwendet, schließt sich an. Mayr steht in der Ausführung der Variationen hinsichtlich der Verwandlung des Themas auf dem Boden Haydns. Die Form der Variation in die italienische Oper hereinzubringen, war neu und in diesem Falle berechtigt. Wie die Szenerie auf der Bühne von Alberto und seinen Dienern verändert wird, so gestaltet der Komponist sein Thema im Orchester um und zeigt sich hierbei besonders in der Instrumentation von einer günstigen Seite. Es mag wohl sein, daß die Wirkung dieses Orchesterstückes durch passende Gestikulationen der Personen auf der Bühne noch verstärkt wurde.

Zu Anfang des 3. Teils der Oper steht die Sortita der Carlotta (gdur, $^2/_4$, Andante), ein Loblied auf die Fähigkeit der Frauen, die

1) Diese Bemerkung findet sich in Mayrs Partituren öfters z. B. in »Adelasia e Aleramo« und »Cherusci«.

Männer in sich verliebt zu machen. Treffend im Ausdruck ist die zweistrophige »Canzonetta« (fdur, $^6/_8$, All° vivace) des als Invaliden kostümierten Alberto komponiert,:



welche infolge der Oktavverstärkung der Violinen durch ein »Flauto piccolo« eine charakteristische, instrumentale Färbung erhält. Carlotta und Alberto ermuntern in der 3. Szene Enrico, bei ihnen in lustiger Gesellschaft zu bleiben, wogegen dieser heftig protestiert. In seinem Vorhaben, abzureisen, wird Enrico um so mehr bestärkt, als Fiorillo verkündet, daß ein Postwagen angekommen sei. Diese Auseinandersetzungen geben dem Komponiston Gelegenheit zu einem Quartett (bdur, $^2/_4$, Allegretto), das plötzlich dadurch eine Unterbrechung erfährt, daß aus der Ferne ein »Corno in Echo« ertönt:
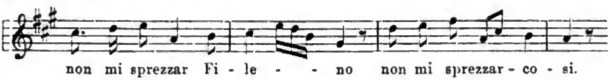


Dasselbe soll offenbar die Ankunft des Postwagens melden. Nach dem Hornsolo nimmt das Quartett wieder seinen Fortgang. In matten Secco-Rezitativen ist die Meldung Fiorillos, daß Enrico nahe, abgefaßt (1. Szene); ebenso die Auseinandersetzung zwischen Enrico, der Wirtsmagd und dem Wirt (2. Szene), sowie der Abschied des erstgenannten von dem Mädchen (3. Szene).

Zu Beginn des 3. Teils bricht auf der Bühne ein heftiger Gewittersturm aus, der dem Komponisten Veranlassung gab, wieder ein Instrumentalstück zu schreiben. Dasselbe (dmoll) erinnert in seinen Steigerungen und erregten Rhythmen an die Sturmszenen im »Telemach« und in »Adelasia e Aleramo«, von denen noch im nächsten Abschnitt die Rede sein wird. Die chromatischen Gänge der Violinen:



passen in diese Naturschilderung, für die wohl die französische Musik vorbildlich war. Seit den Versuchen von Destouches und Marais war solche Sturmmusik in der Oper mehrfach geschrieben worden. Auch Hillers »Jagd« sowie Mozarts »Idomeneo« und »König Thamos« enthalten derartige Szenen. Durch Mayr dürften solche Stücke in Italien weiter

bekannt geworden sein und Nachahmung gefunden haben. Aus der gleichen Quelle wie Mayr schöpften Vivaldi, Haydn und Beethoven, indem sie solche Naturschilderungen für das Instrumentalkonzert, das Oratorium und die Symphonie nutzbar machten. An Sologesängen ist im 3. Teil der Oper eine einsätzige »Cavatine« der Carlotta zu nennen, die »con chitarra francese« hinter der Szene(!) gesungen wird (adur, 6/8, Andantino Larghetto):



Die Melodik dieses Warnungsliedes ist einfach, aber auch nicht bedeutend; die Chitarra dient ebenso wie in »Originali« und später in »Ifigenie« zur Begleitung. Das Lied folgt der stark instrumentierten Sturmszene und wirkt dadurch desto stärker; dasselbe wird im Finale, als Carlotta in ihrer wahren Gestalt zu Enrico kommt, wiederholt. Man sieht, daß Mayr stets gerne die Gelegenheit ergriff, einen Effekt zu erzielen, und daß ihn hierin die Librettisten unterstützten. Begleitete in der »Cavatine« Carlottas eine Chitarra den Gesang, so tritt in der ebenfalls einsätzigen »Cavatine« Enricos (cdur C) ein »Pianoforte« an ihre Stelle. Enrico setzt sich ans Klavier, um ein Lied zu singen und dadurch das unbekannte Mädchen, dessen Gesang er eben vernommen, aus dem Nebenzimmer herauszulocken. Er spielt die Melodie auf dem Instrumente voraus und koloriert sie hierauf durch Läufe, während zwei Oboen, eine Klarinette, ein Fagott, zwei Corni in C, und ein Solovioloncello »pizz. e sempre pianissimo« sekundieren. Dem Fiorillo ist in seiner schon oben erwähnten Szene eine zweiteilige Arie (für Baß, esdur, C, Maestoso) zugewiesen, in der er Betrachtungen über den Charakter der Frauen anstellt. In einem Duett verraten Carlotta und Enrico sich ihre gegenseitigen Gefühle. Enrico bekennt seine Liebe, Carlotta spottet hierüber. Die Singstimmen sind zuerst in der Form von Frage und Antwort und, als sie zusammengehen, nicht im Einklang oder in bestimmten Intervallabständen, sondern frei geführt. Das Stück enthält ein Oboensolo; Flöten und Trompeten fehlen im Orchester. Ein eigentliches Finale enthält die Oper nicht. Doch ist immerhin die 6. und 7. Szene nach Art eines Finale zusammengezogen und wird nur vorübergehend von einem Secco-Rezitativ unterbrochen. Hier finden sich auch größere Ensemblestellen, die sämtliche Personen vereinigen. Die Singstimmen sind im Chorsatz geschrieben. Wie in den meisten opere buffe Mayrs fällt auch hier am Schlusse die Musik wesentlich ab. Das Terzett zwischen Enrico, Alberto und Fiorillo (gdur, 12/8), das den Zorn Enricos über die ihm zugedachte Braut, den Spott Albertos und die

Meldung Fiorillos von der Ankunft der Gräfin zum Gegenstand hat, trägt sizilianenartigen Charakter. Die Violinen spielen die Melodie voraus:





Die Sizilianen und damit die Einflüsse der italienischen Volksmusik auf die Oper machten sich seit Alessandro Scarlatti in der neapolitanischen Schule geltend. Campra beteiligte sich in Frankreich, Vinci und Pergolese in Italien an der Ausnützung italienischer Volksmusik. Ihnen schloß sich später, wenn auch nicht in so ausgedehntem Maße, Mayr an. Außer den Secco-Rezitativen finden sich im 3. Teil der Oper auch zwei begleitete Rezitative der Carlotta. An Stellen, die hervortreten sollen, wie: als Carlotta den Antrag Enricos höhnisch abweist, oder als sie ihrer Tante anvertraut, »dem Hochmut Enricos den letzten Stoß zu geben«, vertauscht Mayr das Cembalo mit dem Streichquintett.

b) Mailänder Opern 1800—1807.

In der Skala waren Erstaufführungen dramatischer Werke Mayrs bis zum Jahre 1800 nicht zustande gekommen. Erst von diesem Zeitpunkt ab eroberte sich Mayr allmählich die Mailänder Bühne. Die ersten Erfolge erzielte er hier mit einer Neubearbeitung der »Lodoiska« im Karneval 1800 und einer opera buffa im gleichen Jahre. Für die letztere wurden dem Komponisten von den Pächtern des Theaters, Benedetto Ricci und Genossen, 2435 Lire als Honorar bewilligt [1].

»*L'Equivoco, ovvero le bizzarie dell' amore*« [2], dramma giocosa. Poesia è dell' G. Foppa.

(Partitur Mss. in der bibloteca civica in Bergamo [3]).

Pandolfo will seine Nichte Laurina verheiraten. Von einem Freunde bringt er in Erfahrung, daß demnächst ein reicher Fremder, mit Namen Crepazio

1) Nachlaß in Bonate.

2)

Rollenbesetzung in Mailand, 1800:	Rollenbesetzung in Bergamo, 1801:
Cesare Biscossi (Pandolfo);	Agostino Liparini (Pandolfo);
Camilla Guidi (Laurina);	Genoveffa Canevassi (Laurina);
Antonio Brizzi (Gicondo);	Luigi de' Santis (Giocondo);
Luigi Bonfanti (Crepazio);	Luigi Bonfanti (Crepazio);
Rosa Canzoni (Metilde);	Marina Dupen (Metilde);
Paolo Ferrari (Carletto).	Giov. Brembilla (Carletto).

Cocomero, ihn besuchen wolle, um die Nichte zu gewinnen. Es dauert nicht lange, und Giocondo Ernesti erscheint vor Pandolfos Schloß in der Meinung, vor einem Gasthaus angelangt zu sein. Mit großer Zuvorkommenheit wird er von Pandolfo, der ihn für Crepazio hält, empfangen. Laurina belauscht den Fremden und erkennt hiebei die Verwechslung. Sodann begrüßt sie ihn, verrät das Gehörte und vertraut ihm ihre Geheimnisse an. Beide lernen sich schätzen und lieben und wollen alles aufbieten, um die Werbung Crepazios zu verhindern. Die beiden haben noch kaum ihre Pläne beraten, als auch schon Crepazio anlangt, der über den Empfang, der ihm bereitet wird, bitter enttäuscht ist. Die Diener schütteln auf seine Frage die Köpfe. Während er mit Laurina, die sich als Zofe ausgibt, kokettiert, stürzt Metilde, die ihm der Postillon Carletto als Pandolfos Nichte bezeichnet, wütend herein, versetzt dem einen Diener Schläge ins Gesicht, stößt den andern um und bedroht einen dritten mit dem Dolche. Crepazio ist entsetzt und erklärt dem herankommenden Pandolfo, die Zofe und nicht die rasende Nichte heiraten zu wollen. Pandolfo, der nun in Zweifel gerät, wen er als den richtigen Crepazio ansehen soll, kann sich dieses Benehmen nicht erklären. Inzwischen bricht die Nacht herein. Crepazio begibt sich zum Zwecke eines Stelldicheins mit der Zofe in ein Vorzimmer, in dem sich ein großes Gemälde befindet, das einen geheimen Zugang verdeckt. Aus diesem kommen Giocondo, Laurina, Metilde und Carletto hervor, blasen dem tieferschrockenen Crepazio das Licht aus und präsentieren sich ihm in grauer Kleidung und mit verschleierten Gesichtern als Geister. Crepazio schreit jämmerlich um Hilfe. Der Mummenschanz hört auf, die Geister streifen unbemerkt ihre Überkleider ab; Pandolfo und seine Diener eilen herbei. Als diese aber keine Geister finden können, verspotten sie den furchtsamen Crepazio und nennen ihn einen Narren. Damit endet der 1. Akt

Crepazio weilt wieder in dem Vorzimmer, um sich von den nächtlichen Strapazen zu erholen. Mit einem Male regt sichs hinter dem Gemälde und Giocondo kommt hervor. Crepazio ist entsetzt. Zitternd verspricht er dem Geiste, alles zu tun, auch ein Schriftstück, das den Verzicht auf Laurina enthält, zu unterschreiben. Als Giocondo wieder hinter dem Gemälde verschwinden will, fällt dieses unglücklicherweise zu Boden. Crepazio sieht nun das Versteck der Geister. Aber auch jetzt noch wagt er nicht Leute herbeizurufen, da ihm Giocondo die geladene Pistole vor die Brust hält und unter Drohungen abgeht. Pandolfo kommt herzu, sieht das herabgefallene Gemälde und verspricht, dem frevelhaften Spiel auf die Spur zu gehen. Hier-

---

Rollenbesetzung in Mailand, 1804:
Gius. Liparini (Pandolfo);
Teresa Giorgi Belloc (Laurina);
Luigi Pacini (Giocondo);
Carlo Angrisani (Crepazio);
Angela Rottondi (Metilde).

Rollenbesetzung in Florenz, 1804:
Domenico Vaccani (Pandolfo);
Serafina de Candia (Laurina);
Vincenzo Grattis (Giocondo);
Guis. Tavani (Crepazio);
Vincenza Beccari (Metilde);
Vincenzo Fineschi (Carletto).

Rollenbesetzung in Mailand, 1811:
Andrea Ricci (Pandolfo);
Luigia Caldarini (Laurina);
Eleodoro Bianchi (Giocondo);
Vincenzo Gamberaj (Crepazio);
Annunciata Chelli Berni (Metilde);
Antonia Mozzani (Guilia);
Fr. Foresti (Carletto).

3) Eine weitere Partitur im Studio Ricordi in Mailand.
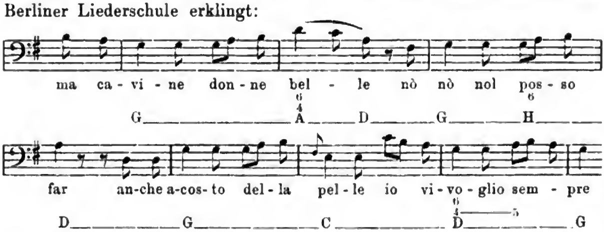
auf trifft Crepazio in einem »Saal im Erdgeschoß« mit Laurina zusammen, die ihn listigerweise dazudrängt, mit ihr in einer Kutsche einen Fluchtversuch zu unternehmen. Allein der Postillon Carletto entdeckt auf anstiften Laurinas diesen Plan dem Pandolfo, der dadurch, daß kurz vorher Giocondo sich ihm zu Füßen geworfen und den schriftlichen Verzicht Crepazios auf die Nichte vorgezeigt hatte, noch mißtrauischer wird. An einem »entlegenen Orte im Felde« treffen Giocondo und Laurina zusammen und verbergen sich, um Crepazio zu beobachten. Inzwischen ziehen Diener einen geschlossenen Wagen herbei, in dem sich Pandolfo versteckt. Crepazio schleicht herbei, um mit Laurina zu fliehen. Als er jedoch den Wagenschlag öffnet, stürzt ihm Pandolfo entgegen, der das Liebespaar aus dem Hinterhalt hervorholt und Crepazio den wahren Sachverhalt aufklärt. Giocondo wird fortgewiesen, Laurina mit Crepazio verlobt. Allein Laurina sträubt sich aufs heftigste; sie bedroht, wie Metilde und Carletto melden, mit einem Messer alle, die sich ihr nähern, und gibt die Absicht kund, sich aus dem Fenster zu stürzen. Jetzt erfasst Pandolfo Reue und Angst. Er befiehlt, den Giocondo zurückzuholen und ihn mit seiner Nichte zu vereinigen. Auch Crepazio willigt aus Furcht vor der Gewalttätigkeit Giocondos in die Hochzeit der beiden ein. Ein allgemeiner Jubel bricht los und schließt die Oper.

Foppas Personen bewegen sich in den alten Bahnen. Der Onkel, der den Bräutigam seiner Nichte bestimmt, die Nichte, die sich in Liebessachen nicht bevormunden läßt, zwei Freier, von denen der eine in seiner Einfalt und Furchtsamkeit seinem Glück im Wege steht, eine Dienerin, die allerlei Schabernack zugunsten ihrer Herrin ins Werk setzt, sie alle kehren auch in diesem Libretto wieder. Ein geheimer Gang, der diesmal durch ein Bild verdeckt ist, muß wieder herhalten, um den Verschworenen Gelegenheit zu geben, den feigen Crepazio zu erschrecken und zum Aufgeben seiner Wünsche zu bewegen. Um komische Wirkungen hervorzurufen, fallen die Personen mit Peitschen, Dolchen und Pistolen über den Sündenbock Crepazio her, der schließlich noch zufrieden sein darf, daß er sein Leben rettet. Von einer Charakterisierung der Personen kann in der Oper ebenso wenig die Rede sein wie von einer Entwicklung der Handlung. Wo diese ins Stocken gerät, da schiebt Foppa ein komisches Gaukelspiel ein (I, 9. Szene) oder er geht mit Gewalt über sie hinweg (I, 16. Szene). Als in der 6. Szene des 2. Akts Giocondo dem Pandolfo die Karten aufdeckt, erwartet man, daß letzterer das Intriguenspiel endlich erkenne, dem Giocondo das Haus verbiete oder ihm verzeihe und die Hand seiner Nichte gebe. Anstatt jetzt einen Schluß herbeizuführen, fügt Foppa die überflüssige Szene mit dem geschlossenen Wagen an. Aber auch diese genügt ihm noch nicht. Laurina muß erst noch einen Selbstmord in Aussicht stellen, bevor sie den Giocondo zum Mann erhält.

Die breite Ausführung des Librettos mußte auf den Komponisten lähmend einwirken. Dadurch daß Mayr dem Libretto getreu folgte und

nicht zu einschneidenden Kürzungen schritt, zu denen er sich doch sonst verstand und die Librettisten aufforderte, kam die Musik in Gefahr, einförmig zu werden. Dies um so mehr, als die Stärke des Komponisten nicht in der Melodik lag. Außerdem gaben die Bilder auf der Bühne keine Veranlassung zu harmonischen und instrumentalen Effekten. Wenn sich später in der opera buffa »Belle ciarle e fatti tristi« die breite Anlage des Textes nicht so fühlbar machte, so lag dies daran, daß der Librettist Annelli im Gegensatz zu Foppa durch die venezianischen Volksszenen, die karrikierten Chöre der hinterlistigen Advokaten, die nächtlichen Vorgänge im Hause Peppinos Abwechslung in das Intriguenspiel brachte und dem Komponisten Gelegenheit bot, charakteristische Tonstücke zu schaffen. Foppa hingegen vermied es mit Absicht, Chöre in die opera buffa einzuführen. So schreibt er am 25. März 1809 an Mayr [1]: » . . . . io sono sempre stato poco amico dei Cori, non avendo mai veduto una opera buffa in cui il coro abbia cooperato al di lei buon andamento . . .«

Das Secco-Rezitativ ist in der Oper ausgedehnt und erstreckt sich des öfteren auf mehrere Szenen (z. B. I, 11. und 12. Szene). Auch begleitete Rezitative, welche Arien vorhergehen, lassen sich nachweisen (I, 3. und 17. Szene). Von den Arien sind die Giocondos (I, 3. Szene d moll, C, Allegro; II, 17. Szene c dur, ₵, Larghetto cantabile), da sie von dem berühmten Tenor Antonio Brizzi vorgetragen wurden und wohl auch für ihn geschrieben worden waren, von besonderer Länge und einer glanzvollen Ausarbeitung der Singstimme. Die Arie Pandolfos (I, 4. Szene d dur, C, All° con brio) ist ein fröhliches, leichtes Stück, in dem die Singstimme häufig Oktavsprünge auszuführen hat. Unter den Cavatinen schlägt die des Crepazio (I, 8. Szene, g dur, C, All° moderato) in ihrem 2. Teil ($^6/_8$) einen Ton an, der auch in den Gesängen der Berliner Liederschule erklingt:



Der württembergische Pfarrer Glück hat später der Melodie in dem Liede »In einem kühlen Grunde« eine endgültige Fassung gegeben. In

1) Nachlaß in Bonate.

den Gesängen Crepazios finden wir auch Ansätze zur musikalischen Charakteristik. Die kleinen, engliegenden Koloraturen der Singstimme am Ende der Verszeilen bringen im 2. Finale den Schrecken Crepazios zum Ausdruck.

Von den mehrstimmigen Gesangsstücken ist das Terzett der 13. Szene des 1. Akts (Laurina, Giocondo, Crepazio, cdur, C, All° maestoso) zu nennen. Auf den Allegrosatz folgt hier ein Andante (fdur, $^6/_8$), in dem zum Orchester (Streicher, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Corni in C) sich zwei Corni inglesi als melodieführende Instrumente gesellen. Das Finale des 2. Akts, das die Szenen 20—24 umfaßt, besteht aus sechs Teilen (esdur, ₵, Larghetto; bdur, $^3/_4$, Allegretto; gdur, Allegretto; cdur, $^6/_8$, Larghetto; fdur, C, All°; ddur, C, più moto). In der Sinfonia der Oper (ddur) hält das Maestoso nur zwei Takte an. Diesem folgt ein Gracioso ($^6/_8$). Das 1. Thema erweitert der Komponist, indem er eine Variation, deren Figuren die Oboe ausführt, einschiebt. Das Orchester wird vom 19. Takte an durch eine konzertierende Soloviolline verstärkt.

Seit Mayr infolge seiner Berufung an die S. Maria Maggiore seinen ständigen Wohnsitz nach Bergamo verlegt hatte, wurden die Erstaufführungen Mayrscher Opern in Mailand häufiger. In demselben Jahre (1803), in dem »Ercole in Lidia« in Wien zum ersten Male gegeben wurde, ging in der Skala eine neue Oper opera buffa Mayrs in Szene:

»*Le Finti rivali*«[1]), melodramma giocosa in 2 Atti del cittadino Luigi Romanelli.

(Partitur Mss. in der biblioteca civica in Bergamo[2]).)

Ottavio, dem das Textbuch die Bezeichnung »fanatico per la Nobilità« beigibt, hat den sehnlichsten Wunsch, seine beiden Töchter mit adeligen Kavalieren zu verheiraten. Allein Fulvia und Ernestina zeigen keine Lust, den Marotten

1) Rollenbesetzung in Mailand, 1803:
Gius. Liparini (Ottavio);
Maria Marchesini (Fulvia);
Maria Ceccherelli (Ernestina);
Andrea Verni (Tricotazio);
Eliodor Brizzi (Roberto);
Ludovico Brizzi (Lucillo);
Gaetano Pasino (Trastullo).
Antonio Parlamagni (Tricotazio);
Ernesto Orlandi (Roberto);
Michele Schira (Lucillo);
Luigi Cola (Trastullo).

Rollenbesetzung in Florenz, 1813:
Angelo Ranfagna (Ottavio);
Teresa Belloc (Fulvia);
Caterina Parlamagni (Ernestina);

Rollenbesetzung in Neapel, 1814:
Angelo Ranfagna (Ottavio);
Canonici (Fulvia);
Pontiggia (Ernestina);
Casaccia (Tricotazio);
Savino Monelli (Roberto);
Carlo Maranzato (Lucillo);
Pellegrini (Trastullo).

2) Weitere Partituren im Studio Ricordi in Mailand, in der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna und (nach Eitner, a. a. O.) in der Bibliothek des conservat. nationale zu Paris.

des Vaters die Freiheit der Wahl zu opfern. Insgeheim versprechen sie sich zwei jungen Kaufleuten Roberto und Lucillo, von denen sie Unterstützung in in ihrem Kampfe gegen den Eigennutz des Vaters erwarten. Ottavio empfängt den Baron Tricotazio mit allen Ehren, bringt ihn in sein Haus und bittet ihn, unter seinen beiden Töchtern zu wählen. Mit Hilfe ihrer Freunde und des Dieners Trastullo gehen nun Fulvia und Ernestina daran, dem alten Baron den Aufenthalt im Hause Ottavios möglichst zu verleiden, um ihn von seinen Heiratsplänen abzubringen. Lucillo naht dem Ottavio in der Verkleidung eines Tanzmeisters und lehrt ihn, der den Umgang mit Adeligen zu lernen wünscht, gespreizte und lächerlich wirkende Bewegungen (I, 8. Szene). Diese versetzen dann den Baron in Unmut. Roberto erscheint, von Trastullo gerufen, als Arzt mit einem Chor von Medizinstudierenden, heilt die durch den Heiratsantrag Tricotazios ohnmächtig gewordene Fulvia und erklärt im Verein mit seinen Studenten den Baron für irrsinnig (I, 11. Szene). Trastullo legt die Maske eines fremden Schiffers an, stürzt mit einen Prügel in der Hand auf den Baron und Ottavio los, die eben den Heiratskontrakt besprechen, und erklärt ihnen unter heftigen Gestikulationen, daß er einen Baron Tricotazio suche, der ihn um sein Geld gebracht habe (II, 2. Szene). Jedoch alle Bemühungen, den Baron aus dem Hause zu vertreiben, erweisen sich als fruchtlos. Jetzt eilt Trastullo herbei und verkündet, daß ein fremder Fürst aus Persien gekommen sei, Ernestina am Fenter gesehen habe und sie sofort heiraten wolle (II, 8. Szene). Ottavio ist durch diese Nachricht außer sich vor Freude, desgleichen der Baron, der nun Fulvia heiraten will. Ottavio und Tricotazio werden von Trastullo in einen orientalisch ausgestattteten Saal geführt, in dem Roberto, als Perserkönig verkleidet, mit seinem Siegelbewahrer, den Lucillo darstellt, und einem großen Gefolge versammelt ist (II, 9. Szene). Nach persischer Sitte muß Ottavio mit geschlossenen Augen den Heiratsvertrag unterzeichnen. Kaum ist dies geschehen, als die Perser ihre Überröcke abwerfen und sich dem bestürzten Ottavio in ihrer wahren Gestalt zeigen. Ottavio erklärt den Vertrag, nach dem er seine beiden Töchter den Kaufleuten Roberto und Lucillo mit einer Mitgift von 6000 Zechinen zur Ehe geben soll, für erzwungen und ungiltig, wird jedoch von der Giltigkeit desselben schließlich überzeugt. Mit einem allgemeinen Gesang auf die Liebe, der niemand Fesseln anlegen könne, erreicht die Oper ihr Ende.

Die Grundidee des Stückes ist nicht neu. Auch Romanelli behandelt einen Konflikt, der dadurch entsteht, daß Ottavio aus egoistischen Gründen bestimmte Freier begünstigt, während seine Töchter bereits ihre Wahl getroffen haben. Auch die Charakteristik der Personen erhebt sich nicht über die Schablone, nach der die damaligen Librettisten gestalteten. Wie Don Febeo (»Originali«) einen Musiker, so ersehnt Ottavio einen Adeligen als Schwiegersohn. Während es sich in den früheren Textbüchern um die Heirat eines Mädchens handelte, entbrennt hier der Streit wegen zweier Bräute. Fulvia und Ernestina sind ebenso listig und findig wie ihre Genossinnen in »l'ubbidienza per astuzia«, »Labino e Carlotta« oder in »l'avaro«; in Roberto und Lucillo begegnen uns die entschlossenen Liebhaber wieder, die ebenso wenig um eine List oder Verkleidung verlegen sind, als die hilfsbereiten Diener.

Dagegen überrascht Romanelli in der Ausführung der Szenen. Er erzielt seine komischen Effekte weder mit Hülfe eines verstell- oder verschiebbaren Soffittenstücks noch durch Geistererscheinungen und ihre Wirkung auf einen furchtsamen Menschen, sondern durch Situationen, die sich im Verlauf der Handlung ergeben. Freilich machte auch Romanelli reichlich von dem Mittel der Verkleidung Gebrauch. Bei einer bilderreichen Sprache[1], die der Vorliebe Mayrs für Tonmalerei entgegenkam, wechselt Romanelli häufig den Schauplatz[2]. Wie auf die meisten seiner Librettisten, so übte Mayr auch auf Romanelli einen Einfluß aus. Er ließ sich keinen Text vorsetzen, um ihn widerspruchslos zu komponieren. Auf seinen Wunsch mußten Szenen verändert oder gekürzt werden. Dies trifft auch für diese Oper zu[3]. Auf seine An-

---

1) Man vgl. zu diesem Zwecke:

Die 3. Szene des 1. Aktes:

Lucillo: »Credei dell' idol mio
La voce udir; ma nò;
In per pietade il rio,
Che dolce mormorò
Tra sponda, e sponda.

Roberto: Credei la mia diletta
Poc' anzi udir; ma nò;
In perpietà l'auretta
Che dolce sussurrò
Tra frondo, e fronda«.

Die 4. Szene des 1. Aktes:

Trastullo: »La vita degli amanti
È un bastimento:
Sempre in balia del vento
Errando và.
Nessun d'amor si vanti
Aver mercede;
Perchè costanza, e fede
Amor non ha.
La donna è un mar infido:
. . . .
Jo sto sul lido;
Perchè? .. Perchè ho buon naso«.

Ferner die 1. Szene des 2. Aktes:

Chor der Gärtner: »Quando ha già travagliato una cert'ora,
Sospenda chi ha giudizio, e si riposi;
Che spesso peggio sta chi più lavora:
Evviva i Sposi!
Oggi sdraiati all'ombra d'una pianta
Ripeteremo i brindisi amorosi:
Non v'è malinconia dove si canta:
Evviva i Sposi«.
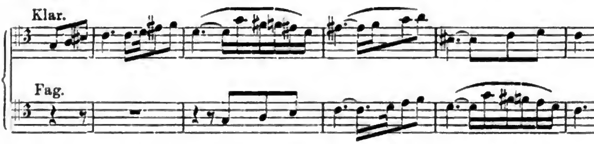
2) 1. Akt: 1. Szene Gallerie; 2. Szene Garten; 5. Szene Ein Platz; 9. Szene Gallerie. 2. Akt: 1. Szene Garten; 5. Szene Eine an den Garten angrenzende Grotte; 9. Szene Saal nach persischer Sitte ausgestattet.

3) Man vgl. hiezu den Brief, den Romanelli am 6. Juli 1803 wegen dieser Oper an Mayr schrieb. Derselbe soll im Folgenden aus dem Nachlaß in Bonate mitgeteilt werden:
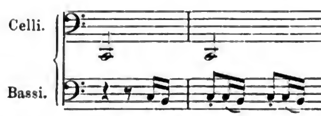
»Grati oltremodo mi sono i sentimenti d'amicizia contenuti nella v̄ra de 2 corr., come altresì la notizia del v̄ro imminente ritorno a noi. Nuovi attestati frattanto della mia sincera stima vi si recano dal foglio, che vi compiego nella presente. Voi ritroverete in esso accorciata l'aria d'Ottavio; una nuova stretta alla sortita di Roberto, e Lucillo; cambiata così l'aria di Trastullo; come il Recitativo, che la precede; rimpostato il quartetto e introdotto finalmente il coro nella cavatina del Barone, coro, cui avevamo già pensato il cittad° Ricci, ed io, quantun que

regungen zog Romanelli wohl den Chor in die opera buffa herein und erwies dadurch Mayr einen besonderen Gefallen. Der Chor (der Diener, Soldaten, Gärtner, Perser, des Volks) greift zwar nicht in die Handlung ein, begnügt sich aber auch nicht wie in der Venezianer Oper des 17. Jahrhunderts mit einer Statistenrolle. Unter den heiteren Bühnenwerken Mayrs findet sich der Chor zum ersten Male in dieser Oper. Wohl nicht ohne Absicht schrieb Romanelli die persische Szene, mit der er sich, wenn auch nur vorübergehend, der romantischen Richtung anschloß, die durch Chiari und Cerlone in der italienischen Oper eingeleitet worden war.

An der Spitze der Oper steht eine Sinfonia (c dur), in der das langsame Zeitmaß (Andante $^6/_8$) 40 Takte anhält. Wir stoßen im Andante auf ein ausdrucksvolles Klarinettensolo, dessen Melodie von einem Fagott imitiert wird:



Der bewegte Teil der Sinfonia bricht nach der Durchführung plötzlich ab; es entsteht eine Pause (»Pausa lunga«), worauf die Celli im Pianissimo einsetzen und die Bässe das 1. Thema des Allegro stückweise bringen:



non lo inserissi da principio per alcune ragioni ora spianate. Mi è poi indifferente l'incominciar l'azione piuttosto nella Galleria, che nel Giardino, e rientrar quest' ultimo alla Sortita di Lucillo e Roberto. Onde anche in questo sarete appagato.

All' aria di Fulvia ne si può ne si deve cambiar situazione; il cielo ci guardi dalla tentazione d'associare alla med^a i cori; altrettanto si pretenderebbe dall' Ernestina; e voi sapete bene, che ai melodrammi quanto giova l'uso discreto dei Coristi, altrettanto l'abuso riesco nocivo. Sarà molto più espediente il tirarne profitto nell' occasione che convenga in seguito dividere un qualche pezzo da un altro, e servirsene separatamente per dar principio all' atto 2º. Ad oggetto di schivare la noia dei lunghi recitativi, o la questione di chi dovesse fra gli Attori cantare il primo, o l'imprudenza di azzardare e probabilmente sacrificare un pezzo concertato primo, che i spettatori dopo il ballo sian di bel nuovo seduti, e disposti all' attenzione. Il finale è appunto quello che si richiede per questo teatro, ne conviene alterarlo a riserva forse di piccioli tagli qua e là, dove cioè si poterse sospettare che la scena corresce qualche remoto pericolo di languore. . . .«

Das Thema der Bässe wandert in die zweiten Violinen und die beiden Fagotte. Das Orchester, in dem außer den Streichern und Holzbläsern auch zwei Corni in C, zwei Trombe in C, Timpani und Tamburo beschäftigt sind, schwillt in einem breiten crescendo zu einem mächtigen Forte an. Dadurch, daß Mayr das crescendo noch am Schlusse der Sinfonia anfügte, kam er der Vorliebe des damaligen italienischen Publikums für diesen Effekt entgegen [1]).
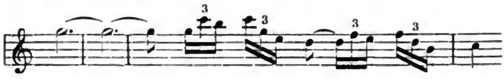
Die Sologesänge stehen in dieser Oper hinter den Ensembles und Chören zurück. Ottavio (Baß) tritt, abgesehen von seiner Teilnahme an den Ensembles, solistisch erst in der 4. Szene des 2. Akts mit einer dreiteiligen, bewegten Arie (ddur, C, Moderato) hervor, in welcher er seiner Sehnsucht nach einer reichen, adeligen Matrone, die er heiraten könne, Ausdruck verleiht. In der Instrumentation fällt das Solo einer konzertierenden Flöte und die diskrete Verwendung eines Hornquartetts auf. Zwei größere Gesangsstücke, eine Arie und eine Cavatine enthält die Rolle des Roberto (Tenor) in der 3. Szene des 2. Akts. Die schwermütige »Cavatine« (gdur, $^3/_4$), die von zwei Flöten, zwei Klarinetten in a, zwei Corni in g, zwei Fagotten und gedämpften Violinen zart begleitet wird, steht mit der freudigen, von Zuversicht erfüllten »Arie« (bdur, $^3/_4$), die ein Solo der konzertierenden Klarinette enthält, in scharfem Gegensatz. Erst kurz vor dem 2. Finale, in der 10. Szene, kommt Fulvia zu einer Arie. Fulvia bittet den Perserkönig, ihr seinen Siegelbewahrer zum Gatten zu geben und dadurch die Heirat des Barons zu vereiteln. Die Leidenschaftlichkeit des Mädchens findet in einer ausgeprägten Koloraturarie, in welcher der Singstimme eine konzertierende Solovioline zur Seite geht, ihren Ausdruck. Auch der Baron (Baß) ist nur mit einer »Cavatine« (gdur, C, Allegro) in der 6. Szene des 1. Akts bedacht, in welcher er seine hohe Abkunft und seinen Stand gegenüber dem ungezogenen Pöbel betont. Das als »Cavatine« bezeichnete Stück hat die Form der dreiteiligen Arie und erinnert in dem flüssigen parlando-Ton an die besten Zeiten der opera buffa. Die »Cavatine« des Dieners Trastullo (Baß), welche die Treue der Liebenden zum Gegenstand hat, ist in der Melodik einfach gehalten:



und in der Form wie Mayrs Kanzonetten strophenartig gebaut (I, 4. Szene).

1) So machte (nach Biaggi, a. a. O. S. 302) z. B. das crescendo in der »Sinfonia« zu Lodoiska 1796 in Venedig einen solchen Eindruck, daß »il publico abzavasi inavvertitamente in piedi e prorompeva in clamorosi applausi«.
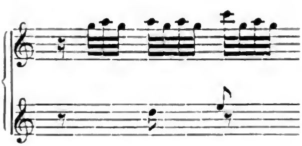
Von den zweistimmigen Gesängen (I, 3. Szene, Roberto und Lucillo, cdur, $^6/_8$, Andante grazioso; I, 8. Szene, Lucillo und Ottavio, ddur, C, All° maestoso; II, 1. Szene, Fulvia und Ernestina, fdur, C, Moderato) erscheint das Duett der 3. Szene des 1. Akts als das bedeutendste. Hier zeigt sich Mayrs Instrumentationskunst in günstigem Lichte. Sehnsuchtsvoll harren Lucillo und Roberto im Garten der Freundinnen. Eine Solooboe singt schwärmerisch ohne jegliche Begleitung im langsamen Zeitmaß ($^6/_8$, Andante grazioso):



Lucillo glaubt die Stimme der Geliebten zu hören: allein der »mitleidsvolle Bach« täuschte ihn. Celli und Violen, unterstützt von den Bässen, ergehen sich dabei in Triolen:



Jetzt meint Roberto die Stimme der Geliebten zu vernehmen; allein das Lüftchen, daß »süß zwischen den Bäumen flüstert« trügt ihn. Die Violinen spielen:



Schmerzlich enttäuscht durch das Fortbleiben der Freundinnen halten sich die beiden Jünglinge für betrogen, von Bach und Wind verspottet. Nun verbindet der Komponist die Triolen der Celli und Violen mit den Motiven der Violinen. Ein zartes Piano wird das ganze Stück hindurch festgehalten. Hatten sich die italienischen Opernkomponisten die Gelegenheit zu kurzen Tonmalereien, wie sie durch die bilderreiche Sprache besonders seit Metastasio verursacht wurden, nicht entgehen lassen, so gehörte eine so poetische Durchführung einer Gartenszene, wie sie Mayr hier bot, doch zu den seltenen Erscheinungen in der italienischen Opernliteratur. Nicht so sehr in der Nachahmung des Wasserrauschens und des Windsäuselns, als vielmehr in der zarten Stimmung, die Mayr über das Stück ausgoß, nähert er sich mehr den Naturschilderungen Glucks und der deutschen Komponisten als denen Traettas und seiner Epigonen [1]).

1) Vgl. z. B. Glucks »Telemach« und Traettas »Armida«.

Durch die freie Führung der Singstimmen vermag das Terzett der 7. Szene des 1. Akts zu fesseln (Fulvia, Ernestina, Tricotazio, e dur, $^2/_4$, Andante grazioso). In dem Terzett der 9. Szene (Ernestina, Tricotazio, Ottavio, f dur, C, Moderato) ist das schnippische Benehmen der Ernestina gegenüber dem Baron durch schwärmerische Melismen und kokette Koloraturen wohl nach dem Vorbild Guglielmis treffend gezeichnet. In der Instrumentation hebt sich hier ein melodisch geführtes Hornsolo heraus.

Das erste Ensemble bringt die Introduzione (es dur, C, Moderato) des 1. Akts. Diese ist lebhaft und flüssig gehalten und enthält einen bei Mayr nicht seltenen, dynamischen Effekt. Ein Fortissimo der Singstimmen und des vollen Orchesters kontrastiert mit einem Pianissimo des Chors, der zwei Hörner, zwei Trompeten und Streicher. Weniger glückte dem Komponisten das Sextett (Ernestina, Lucillo, Roberto, Fulvia, Tricotazio, Trastullo, b dur, $^3/_4$) des 2. Akts, das sich auf die Szenen 5—8 erstreckt und durch seine melodische Dürftigkeit und seine breite Ausführung verliert. Einen wirkungsvollen Abschluß führt das 1. Finale herbei, das in zwei größere Abschnitte zerfällt. In dem einen hören wir der Handlung entsprechend Tanzmusik, in dem anderen Ensemble und Chor. Die Tanzmusik setzt sich aus einem stark verzierten langsamen Satz (in g dur $^6/_8$) und einem »Minuetto« in es dur zusammen. Die beiden Stücke sind schwach in der Erfindung. Das Menuett zeigt nicht die Feinheit und Grazie, die Mozart in seinen Tanzstücken offenbart[1]), sondern mehr den derberen Humor und den an Einfällen reicheren Aufputz Rosettis und Haydns. Das 2. Finale ist knapper gefaßt und trägt einen festlichen Charakter.

Die Chöre, von denen schon oben die Rede war, sind durchweg für zwei Tenöre und Bässe geschrieben. Letztere gehen fast durchweg unisono und trennen sich nur vorübergehend in zwei Gruppen. Im Studentenchor (I, Finale, d dur, All° maestoso) singen Tenöre und Bässe größere, betonte Stellen in Oktaven zusammen. Leicht und einfach behandelt ist der Volkschor (I, 6. Szene, g dur, C, Allegro); weniger durch koloristische Mittel als durch die Tonstärke und die Verwendung des Schlagzeugs (Timpani, Tamberlano) wirkt der Perserchor (II, 9. Szene, c dur, C, Allegro). Am besten gelang dem Komponisten der stimmungsvolle Gärtnerchor (II, 1. Szene, a dur, $^6/_8$, All° non tanto), in dem die Singstimmen durch ein Hornquartett (zwei Corni in a, und zwei Corni in c) eine weiche Unterlage erhalten. Mayr behält hier nur im Ritornell, in dem die Melodie vom Orchester vorausgespielt wird, die Haupttonart bei, während er den Chor sofort in c dur einsetzen läßt.

Das Secco-Rezitativ macht sich in der Oper nicht durch seine Breite

1) Jahn. a. a. O. II, S. 211.

bemerkbar. Den begleiteten Rezitativen (I, 8. Szene, II, 2. Szene, II, 3. Szene, II, 10. Szene) wandte Mayr eine erfreuliche Sorgfalt zu. So führt er in dem rezitativo accompagnato des Roberto, das der »Cavatine« vorhergeht, ein erregtes Thema durch:



und begnügt sich nicht mehr mit Akkorden oder einzelnen aneinander gereihten Melodieteilen. In dem begleiteten Rezitativ (Fulvia, Ottavio, Tricotazio), das der Arie der Fulvia vorhergeht, setzt Mayr zu den Streichern noch eine Solovioline, die sich in Läufen bewegt.

Wie in der Oper »Finti rivali« zum erstenmale mit Romanelli, so verbündete sich Mayr vier Jahre später zum erstenmale mit Angelo Annelli [1]), um eine neue opera buffa für Mailand zu schaffen. Das neue Werk, das jedoch nicht über Mailand hinauskam, führte den Titel:

»*Nè l'un, nè l'altro*« [2]), dramma giocosa in zwei Atti [3]).
(Partitur Mss. in der bibl. civica in Bergamo [4]).

Pangrazio hegt die Absicht, seine Tochter Carolina mit dem angesehenen Marchese Marcotondo zu verheiraten, findet aber in seiner Gattin, »Madame« Livia, eine Gegnerin seines Projekts. Nicht dem alten Marchese will sie ihre Tochter zur Frau geben, sondern dem idealgesinnten Dichter Tarabara, der auf Geist und Sitte sieht. Der Marchese langt in einer altmodischen Kutsche, der Dichter in einem Luftballon vor dem Hause Pangrazios an. Sowohl

1) Annelli wurde (nach Wurzbach, a. a. O. I, S. 38/39) am 25. April 1761 zu Desenzano geboren. Schon mit 19 Jahren wurde er Lehrer für Literatur an der Lehranstalt seiner Heimat. Er gab die Stelle auf und studierte in Pavia Jurisprudenz. Aber auch bei diesem Studium hielt er nicht lange aus. Er wurde Freiwilliger in der französischen Armee, 1797 Kommissär des Direktoriums im Département von Benaco. Hierauf zog er sich ins Privatleben zurück. 1802 erhielt er die Professur der Beredsamkeit und Geschichte am Lyzeum in Brescia, die er mit jener der Rechtswissenschaft und gerichtlichen Beredsamkeit zu Mailand vertauschte. Von hier ging er nach Pavia. Am 3. April 1820 beschloß er sein bewegtes Leben.

2) Rollenbesetzung:

Natale Veglia (Pangrazio);
Rosa Morandi (Livia);
Teresa Belloc, (Carolina);
Vincenzo Aliprandi (Lindoro);
Giov. Batt. Brocchi (Marcotondo);
Luigi Martinelli (Tarabara);
Girolamo Micheli (Pasquino).

3) Weder die mir bekannten Textbücher noch die Partituren nennen den Namen des Librettisten. Die Autorschaft Annellis geht aber aus der Autobiographie sowie aus einer Notiz in der gaz. music. 1880, S. 176 unzweifelhaft hervor.

4) Eine weitere Partitur im Studio Ricordi in Mailand.

zwischen Marcotondo und Tarabara, als auch zwischen den Eltern der Braut entspinnt sich ein heftiger Streit. Jeder der beiden Freier will die schöne Carolina gewinnen, Pangrazio seinem Schützling ebenso zum Siege verhelfen wie Livia dem ihrigen. Allein Carolina schenkt ihre Gunst weder dem Marchese noch dem Dichter; sie gesteht vielmehr dem jungen Lindoro ihre Liebe und findet bei diesem auch Erhörung. Den Eltern und Verwandten, die auf eine Entscheidung drängen, hält Carolina entgegen, daß die Wahl nur ihr zustehe und sie nicht 2 Männer heiraten könne. Durch List sucht Carolina die beiden Freier aus dem Hause zu vertreiben. Dem Marchese gegenüber, der ein reiches, aber möglichst einfältiges Mädchen als Frau heimführen will, simuliert sie eine besondere Vorliebe für Literatur und Kunst, dem Dichter gegenüber stellt sie sich völlig unwissend und ungebildet. Die beiden Freier sind enttäuscht und sehen ihre Hoffnungen schwinden. Ihre Aussichten auf eine Heirat mit Carolina werden noch geringer, als bei einem Festessen Marcotondo in seiner Trunkenheit den Hausherrn beleidigt und Tarabara durch ein spitzig abgefaßtes Gedicht den Zorn Livias hervorruft. Da sich jedoch das Benehmen Livias als eine List herausstellt, befiehlt Pangrazio, unverzüglich den Notar zu holen, um den Ehevertrag für den Marchese auszufertigen. Allein Carolina tritt jetzt heftig gegen ihre Eltern auf und erklärt, daß sie der Tyrannei ein Ende machen und sich vom Balkon herabstürzen werde. Schrecken erfaßt Pangrazio und Livia; beide kommen zur Vernunft und versprechen, ihrer Tochter einen neuen, passenden Bräutigam zu suchen. Als sich sofort Lindoro als solcher empfiehlt, und auch Carolina sich für ihn entscheidet, geben die Eltern ihre Einwilligung und lassen die Heiratspapiere für beide ausfertigen. Der Marchese wie der Dichter müssen zu ihrem Entsetzen als Zeugen fungieren. »Weder der eine, noch der andere« von ihnen hatte sein Ziel erreicht.

In der Grundidee wie in der Charakterisierung der Personen unterschied sich das Textbuch nicht wesenstlich von den vielen Libretti, die in damaliger Zeit komponiert wurden. Doch wich Annelli in einzelnen Zügen von der Schablone ab. Dem selbstsüchtigen Pangrazio stellt er eine ebenso selbstsüchtige Gattin gegenüber. Die Rivalität beider führt zu amüsanten Verwicklungen, zieht aber auch die Handlung unnütz in die Breite. Der Marchese legt nicht nur Titelsucht (I, 3. Szene) und geringe geistige Bildung an den Tag (I, 9. Szene), sondern er zeigt auch eine bedenkliche Vorliebe für den Alkohol. Dem Baßbuffo, für den die Rolle geschrieben war, durfte die 9. Szene des 2. Akts, in welcher der betrunkene und seiner Sinne nicht mehr mächtige Marchese darzustellen war, wohl willkommen sein. Eine eigenartige Rolle teilt Annelli dem Lindoro zu, der im 1. Akte stets an der Seite Livias als deren »Freund« auftritt, ihre Behauptungen bekräftigt und ihr Handeln unterstützt. Lindoro bemüht sich nicht um Carolina, sondern läßt sich von dieser eine Liebeserklärung machen (I, 8. Szene); in die Aktion gegen die beiden Freier wagt er »aus Furcht« nicht einzugreifen (II, 15. Szene); erst am Schlusse des 2. Akts entschließt er sich, seine Person für die Heirat in Vorschlag zu bringen. Gegenüber diesem blasierten Schwäch-

ling tritt die Figur der jugendfrischen Carolina desto stärker hervor. Eine geringe Bedeutung erlangt in der Oper das Dienerpaar.

Das Stück bietet infolge häufiger Verwandlungen[1]) szenische Abwechslung. In der Sprache zeigt Annelli eine Vorliebe für Vergleiche, die er der Natur, der Musik und dem Glücksspiel entnimmt[2]). Auch satirische Anspielungen fehlen nicht in dem Stück. So meint Tarabara (I, 7. Szene), daß sich der Geschmack jetzt derart geändert habe, daß das Publikum das lobe, was es weniger verstehe. Er wolle deshalb ein Madrigal Eprigamm und eine Kanzone Ode betiteln. Einen Hieb versetzt Annelli wohl dem Adel, wenn er seinem Marchese zu den sonstigen schlechten Eigenschaften auch noch die Trunksucht aufbürdet.

Wie Romanelli, so schreibt auch Annelli in der opera buffa Chöre. Schon zu Beginn der Oper steht ein Doppelchor der Bauern und Barbiere. Pangrazio läßt die Bauern in Lakaien verwandeln, um den Marchese prunkvoller empfangen zu können. Die Barbiere müssen mit Öl und Puder helfen. Unter einem Volkschor langt Tarabara im Luftballon an (I, 4. Szene). Pangrazio und Livia rufen, um die Wahl des Bräutigams durchzusetzen, ihre Verwandten herbei (I, 16. und 17. Szene). Annelli läßt nicht einzelne derselben ihre Meinung äußern, sondern diese im Chor auftreten.

Mit besonderem Vergnügen führte Annelli die 11.—14. Szene des 1. Akts und die 8.—11. Szene des 2. Akts durch. Im 1. Akt steigen Pangrazio und der Marchese in den dunklen Keller hinab, um die Bücher,

---

1) I. Akt: Platz eines anmutigen Dorfes; Kabinett; Keller; Kabinett; Großer Saal. II. Akt: Kabinett; Anmutiger Garten; Kabinett; Großer Saal.

2) Am Schlusse des 1. Aktes läßt Annelli das Ensemble singen:

»È la testa femminina
Una specie di rollina.
Or vien rosso, ed or vien nero
Tratto tratto ancor vien zero.
Gioco. Attorno gira, gira:
Gioco è fatto. Ognun delira,
E nessun può guadagnar«.

Über Verlobung und Ehe spricht sich in der 9. Szene des 2. Akts Pangrazio aus:
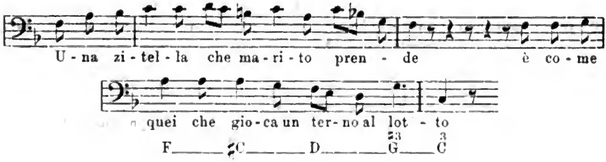
»Un matto ne fa cento.
Un matrimonio, quando è ben formato,
È come un flauto, che fa un bel sentire:
Ma se gli sposi non si sanno unire,
Il matrimonio è un calascion scordato.
Una zitella che marito prende,
È come quei, che gioca un terno al lotto.
Che se vinti ha due punti, e il terzo attende,
Allor che spera il due, vien fuori l'otto«.

In einem boshaften Vergleich spielt Tarabara (II. 9. Szene) auf Livia an:

»Altera
A dispetto del vento erge la quercia
I rami suoi si maestosi, e lunghi:
Ma crea le ghian de partorisce i funghi.
Madama alti concetti apre e disserra
Ma produce una figlia
Che molto al padre, e poco a lei somiglia«.

die nach ihrer Ansicht auf die Frauen keinen günstigen Einfluß ausüben, zu verstecken. Livia erhält von dem Vorgang Kenntnis und eilt in Begleitung ihres getreuen Lindoro ebenfalls in den Keller, in dem sich schließlich auch noch Tarabara und Diener einfinden. In der Dunkelheit erhält Tarabara von dem Marchese Faustschläge ins Gesicht, während der Marchese in eine offene Zisterne fällt. Im 2. Akt wird zu Ehren der Freier von Pangrazio und Livia ein Festessen im Garten veranstaltet. Die Gäste wie der Hausherr bringen Trinksprüche aus; in ungebundener Fröhlichkeit freuen sich alle auf die bevorstehende Hochzeit. Aber das Festmahl nimmt einen unerwarteten Ausgang. Tarabara beleidigt durch ein Spottgedicht die Hausfrau, der Marchese betrinkt sich, läßt die Weinflasche hochleben und schmäht Pangrazio. Im Ärger gehen alle auseinander, während die Diener die Reste der Tafel beseitigen. Die Mittel niederer Komik mußten für diese Vorgänge im Keller und Garten herhalten, die aber immerhin dem Regisseur dankbare Aufgaben stellten.

Eine Sinfonia für diese Oper ist nicht vorhanden. Wie in »Finti rivali« überwiegen auch hier die mehrstimmigen Gesangsstücke, die Ensemble- und Chorstellen. Die Sologesänge verteilen sich so, daß je ein Stück dem Marchese (Baßbuffo, I, 3. Szene, ‚Arie‘, c dur, C, Moderato), der Livia (I, 12. Szene, ‚Cavatine‘, e dur, $^6/_8$, Larghetto cantabile), dem Lindoro (Tenor, II, 6. Szene, ‚Cavatine‘, es dur, $^6/_8$), dem Pangrazio (Baß, II, 9. Szene, ‚Canzoni‘, f dur, $^6/_8$) und dem Kammermädchen Lisetta (II, 10. Szene ‚Arie‘, g dur, C) zufällt, während die Partie der Carolina zwei (I, 8. Szene, ‚Cavatine‘, b dur, $^2/_4$; II, 14. Szene, ‚Arie‘, b dur All° risoluto) und die des Tarabara drei Sologesangsstücke (Baßbuffo, I, 4. Szene, ‚Cavatine‘, c dur, $^6/_8$; II, 4. Szene, ‚Ottava‘ d dur, $^6/_8$) enthält. Da Teresa Belloc die Carolina und Luigi Martinelli, der »Kammervirtuose Napoleon des I.«, den Tarabara darzustellen hatten, lag es wohl für die Autoren nahe, diese Rollen etwas reichlicher auszustatten. Die instrumentale Eigenart Mayrs zeigen die zweiteiligen Cavatinen Livias und Lindoros; in der ersteren tritt das Solo zweier in Terzen geführter Flöten, in der letzteren das Solo eines konzertierenden Horns (in es) hervor. Ähnlich wie in »Venditore d'aceto« oder in »Locanda in locanda« das Lied Prosperos oder Albertos bewegt sich hier Pangrazios ‚Canzone‘ in einfachen Linien:



Die Melodie wird bei jeder Strophe wiederholt und von den Streichern pizzicato begleitet. Für das Auftrittslied Carolinas, welches die alle Hindernisse überwindende Liebe behandelt, wählte Mayr nicht, wie bei ihm zu erwarten gewesen wäre, die Form der zweiteiligen Cavatine, sondern die des Rondos. Das Thema kehrt verziert in der Singstimme und unter kleinen Veränderungen in der Instrumentation immer wieder. Dem Orchester (Str., 2 Fl., 2 Cl. in c, 2 Fag., 2 C. in es) wird eine Harfe als Begleitungsinstrument beigegeben. Von den Gesängen Tarabaras wirkt die Cavatine des 1. Akts, in welcher der Dichter die Erhabenheit seines Berufs rühmt, durch ihr Pathos und den häufig wiederkehrenden Rhythmus  charakteristisch.

Die Behandlung der Singstimmen in den Duetten zwischen dem Marchese und Tarabara (I, 7. Szene, f dur, C, Allegro moderato; II, Finale, g dur, C, All° moderato), zwischen Carolina und Tarabara (II, 4. Szene, f dur, C, Allegro) ist eine freie, während Livia und Lindoro in der ‚Introduzione' (I, 2. Szene, b dur, $^{6}/_{8}$, Andantino gracioso) in Sexten zusammensingen. In den Ensemblestellen (Introduzione, I, 2. Szene, d dur, $^{3}/_{4}$, All° vivace, Livia, Lisetta, Lindoro, Pasquino; I, 11. Szene, d dur, C, Moderato; II, 7. Szene, b dur, C, All°, Carolina, Livia, Lindoro, Marchese; II, 9. Szene, c dur, All°, Carolina, Livia, Lindoro, Tarabara, Marchese, Pangrazio) entfaltet der Komponist Leben und Glanz. In der Ensembleszene der »Introduzione«, in der die Diener auf Befehl Pangrazios die Ankunft des Marchese durch Hörnerrufe ankündigen sollen, verwendet Mayr in geschickter Weise zwei Hörner in D, deren Soli signalartig abgefaßt sind und sich durch das ganze Stück hinziehen.

In der breiten Ausführung kommt den Ensembles das 1. Finale gleich, das bei einem häufigen Wechsel von Ton- und Taktart (es dur, C; b dur, $^{2}/_{4}$; g dur, $^{3}/_{4}$; c dur, $^{2}/_{4}$; a dur, $^{2}/_{4}$; f dur, C; b dur, $^{2}/_{4}$) äußerlich wirksam und glänzend gestaltet ist. Das 2. Finale leidet unter der Trivialität der Melodik.

Die Chöre (I, 1. Szene, g dur, $^{2}/_{4}$; I, 4. Szene, c dur, ¢, All° vivace; I, 16. Szene, es dur, C, All° maestoso; II, 14. Szene, b dur, All° risoluto; II, 17. Szene, c dur, C, All° moderato) sind für zwei Tenöre und Bässe geschrieben, erreichen jedoch keineswegs eine so prägnante und charakteristische Ausdrucksweise wie in der im gleichen Jahre aufgeführten Oper »Belle ciarle e fatti tristi«.

Die Besetzung der Oper war eine vorzügliche. Zu Teresa Belloc und Luigi Martinelli, die schon oben erwähnt wurden, kamen noch Vincenzo Aliprandi, der Kammervirtuose Napoleon des I., als Lindoro und der gefeierte Baßbuffo Giov. Batt. Brocchi als Marchese Marcotondo. Trotzdem blieb ein nachhaltiger Erfolg der Oper, wie ihn die Farse »Originali« erzielt hatte, aus.

c) »Belle ciarle e fatti tristi«.

In der gleichen Spielzeit, in der in Mailand »Nè l'un, nè l'altro« zur Darstellung kam, wurde auch in Venedig eine neue opera buffa Mayrs gegeben. Mit ihr stellte sich der Komponist wieder in der Stadt ein, für deren Bühne er lange Jahre fleißig gearbeitet hatte. Es war keine flüchtige Gelegenheitsarbeit, die Mayr für das teatro della Fenice jetzt schrieb. Durch den Textdichter angeregt schuf der Komponist vielmehr ein Stück, in dem seine Eigenart auf dem Gebiete der opera buffa besonders deutlich zum Vorschein kam. Hätte der Librettist die Handlung in einem Akt sich abspielen lassen und überflüssige Szenen, die sich nicht selten fühlbar machen, gestrichen, so wäre die Oper wohl auch ihren Weg gegangen. Mit der Farse »Originali« ist »Belle ciarle e fatti tristi« wohl die beste opera buffa, die Mayr komponierte. Freilich kommt sie jener in dem einheitlichen und flotten Zug nicht gleich; dagegen übertrifft sie dieselbe in der Charakteristik und in stimmungskräftigen Szenen.

Das Libretto rührte von Angelo Annelli her[1]). Dem Titel ist im Textbuch die nähere Bezeichnung »drama giocosa in 2 atti« beigegeben. Der Theaterzettel, der dem Textbuch beigefügt ist, lautet:

D. Ciccio,	—	Angelo Ranfagna;
D. Chiara,	—	Teresa Marchesi;
Dorina,	—	Marianna Muraglia;
Conte Meo,	—	Antonio Parlamagni;
Medoro,	—	Guis. Viganoni;
Peppino,	—	Pietro Vasoldi;
Marianna,	—	Teresa Strinasacchi.

Die Partitur läßt sich im Studio Ricordi in Mailand, ein weiteres Exemplar in der Königlichen Bibliothek in Berlin nachweisen[2]).

Eine »Sinfonia« in ddur eröffnet die Oper. Der getragene Teil (Maestoso) besteht aus 37 Takten, die bereits crescendo-Stellen enthalten. Den bewegten Teil hat Mayr weit ausgesponnen. Lustig wogt in den Violinen das 1. Thema auf und ab:
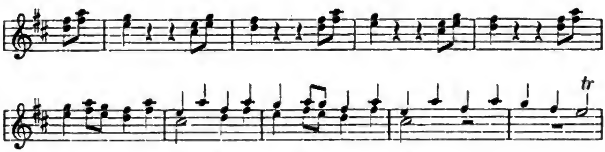


1) Cenni autobiogr., a. a. O.

2) Da das Autograph nicht zugänglich war, diente das Berliner Exemplar diesen Untersuchungen.



Eine Oboe und eine A-Klarinette führen dasselbe weiter und erinnern uns mit ihrem Solo an Boieldieus »Kalif von Bagdad« (Ouverture):



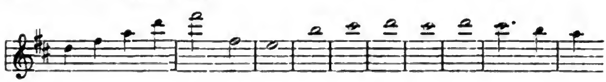
Das 1. Thema kehrt wieder; diesem ist das Motiv:



angehängt. Dieses Motiv wird nun nach Mannheimer Art von »Etage zu Etage« getragen, indem es die 2. Violinen in der Unterdominante, dann die Fagotte in der Oktav, endlich die Oboen harmonisch verändert übernehmen, worauf die Violinen, Fagotte und Bässe die Umkehrung desselben bringen. Kurzatmig ist das nun einsetzende 2. Thema in den Flöten und Violinen:



dem der Schlußsatz folgt:
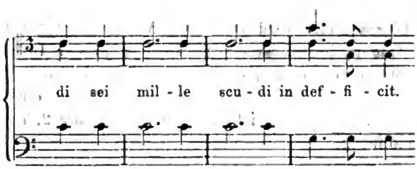


In der Durchführung wird das 1. Thema nach fdur transponiert, das 2. und 3. Thema erweitert. In der Reprise erscheint das 1. Thema durch die Violoncelli verstärkt. Allmählich verstummt das Orchester, nur mehr die Violinen spielen das tiefe d. Auf dem ddur-Akkord baut sich nun ein großes 39taktiges crescendo auf, indem die Instrumente des Orchesters nacheinander einsetzen und das von den Violinen und Bässen gebrachte Motiv immer mehr in die Höhe schieben. Dieses crescendo läßt sich folgendermaßen darstellen:

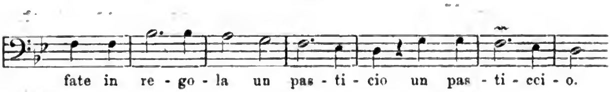
(Anfang.)	
Violin. 1 u. 2, Bässe,	4 Takte
Viol., Corn. 1 u. 2, »	» 2 »
2 Fag., » » » »	» 2 »
2 Trombe, 2 Ob., » » » » »	» 4 »
Timp., Corn. 3 » » » » » » » »	» 2 »
2 Fl., » » » » » » » » » »	» 27 »

Rossini hat später namentlich in seinen Ouverturen diese crescendo-Form gerne und oft angewandt.

Die Bühne zeigt einen kleinen Saal, dessen Türe einen Ausblick auf einen anmutigen Garten gibt. Notare, Feldmesser und Trödler sind versammelt, um das Vermögen Ciccios abzuschätzen. In der Musik herrscht hiebei Achtelrhythmus | ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 | vor. Als alle verkünden, daß Ciccios Passiva sich auf 6000 Skudi belaufen, setzt das Orchester aus, während der Chor (zwei Tenöre und Bässe) unisono die betonte Stelle singt:
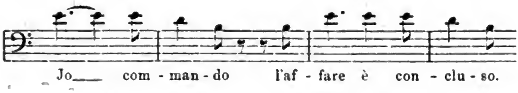


Allein Ciccio will hievon nichts wissen. Pathetisch verlangt er von den Gerichtspersonen, daß sie eine falsche Bilanz zu seinen Gunsten aufstellen sollten, damit er seiner Tochter aus erster Ehe nicht die mütterliche Erbschaft ausbezahlen müsse:



Doch die Notare geben ihm deutlich zu verstehen, daß sie hiezu nicht ihre Hand reichen werden. Unterdessen naht Dorina, Ciccios Tochter, von ihrer Stiefmutter Chiara begleitet. Dorina will lieber sterben, als sich mit einem Manne verheiraten, den sie noch nie gesehen habe. Dorinas Gemütszustand äußert sich in der Musik in erregten Tönen und weiten Intervallen:



Chiara steht auf der Seite Dorinas und überhäuft ihren Mann mit Schimpfnamen »bestia e ferma, che furia«. Doch Ciccio bleibt bei seinem Entschluß und schneidet energisch jede weitere Disputation ab:
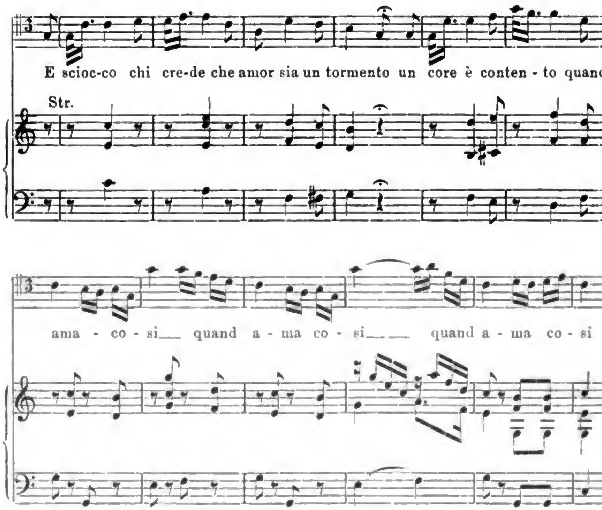


Die Anwesenden sind über diese Worte Ciccios entsetzt. Die allgemeine Aufregung erstreckt sich bei Mayr auch auf das Orchester. Die Violinfigur:
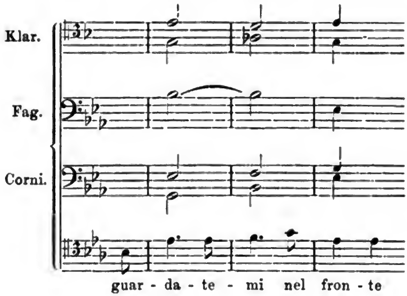


hält bis zum Schlusse der 1. Szene an und taucht bald in den beiden Flöten, der 1. Klarinette, bald in den Violen auf. Der Chor verabschiedet sich; Ciccio erzählt den Seinen (in Secco-Rezitativen), daß der Graf Meo aus Como Dorina zur Frau begehre. Ein heftiger Streit bricht nun aus, der sich erst legt, als Marianna, »serva di Ciccio«, erscheint (3. Szene) und die Anwesenden beschwört, doch in Frieden zusammen zu leben. Da die »prima buffa assoluta«[1]) Teresa Strinasacchi die Partie der Dienerin sang, war es begreiflich, daß der Komponist der Sängerin schon gleich in der 1. Cavatine Gelegenheit geben wollte, ihr Können zu zeigen. Diese »Cavatine« unterscheidet sich in der Form wesentlich von den anderen Stücken gleichen Namens, die uns in Mayrs Partituren begegnet sind. Schon zu verschiedenen Malen war ersichtlich, daß der Gebrauch der Bezeichnung ‚Cavatine' bei Mayr ein willkürlicher ist. So nähert sich das Gesangsstück der Marianna mehr einem ‚Rondo' als einer ‚Cavatine'. Zwischen die beiden Ecksätze in adur sind zwei Mittelsätze in edur (poco più mosso) und ddur (cantabile) eingeschoben. Von diesen enthält der letztere ein Oboensolo. Dem Gesangsstück geht eine einem recitativo accompagnato ähnliche Einleitung vorher. Marianna rät nun ihrem Herrn, die Geld- und Heiratsangelegenheit einem geschickten Advokaten anzuvertrauen, und schlägt den ihr bekannten Medoro als solchen vor (2. Hälfte der 3. Szene und

1) Als solche wird die Sängerin im Personenverzeichnis des Librettos »Le donne cambiate« (Text von Foppa, Musik von Marco Portogallo) aufgeführt.

4. Szene = Secco-Rezitativ.). Medoro, dem Dorina schon lange ohne Wissen des Vaters zugetan ist, tritt als Advokat verkleidet auf (5. Szene). Er sagt Dorina in einer ‚Cavatine' Zärtlichkeiten und versichert ihr, alles daran zu setzen, um dem Grafen Meo die Lust zur Heirat zu vertreiben (Secco-Rezitative). Da Medoro der begünstigte Liebhaber ist, der schließlich auch den Sieg davonträgt, ist die Partie mit einem Tenor besetzt. Medoros Auftrittslied (‚Cavatine', cdur, $^2/_4$, Andante grazioso) hat die Form der dreiteiligen Arien mit der Variierung des 1. Themas im 3. Teil und trägt einen liedmäßigen Charakter. Nach einem Ritornell setzt die Singstimme ein,:



die Mayr im Verhältnis zu früheren derartigen Liebesliedern origineller faßte, ohne jedoch den Einfluß Glucks verwischen zu können. In der 6. Szene bespricht Medoro mit Ciccio die Heiratsangelegenheit und erzählt ihm, daß der Graf Meo sein Klient sei, den er vor jeglichem Betrug schützen werde. Der Komponist beschränkt bei den Worten »Conte è mio cliente e basta, gardatémi nel fronte« die Orchesterbegleitung auf zwei Klarinetten, ein Fagott und zwei Corni, um die Stelle dadurch hervortreten zu lassen.



Ciccio ist über diese Worte erstaunt und sucht Medoro durch Geld zu bestechen, das dieser mit dem Hinweis darauf, daß »mehr als ein Jurist dem Geld Ansehen und Verdienst opfert«, auch wirklich annimmt. Alle freuen sich über den günstigen Verlauf der Angelegenheit und erklären: »tutti studiam la comica per darla da capir«. In diesem Schlußquartett schlägt Mayr einen kecken Anfossischen Ton an:
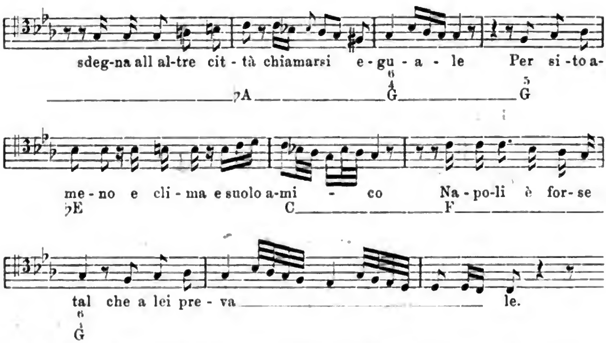


Die 7. Szene führt uns an den Kanal der Brenta. Reges Leben herrscht auf der Bühne. Gondoliere und Bootsleute machen sich zu schaffen und singen Lieder, die in ein Lob auf Venedig ausklingen, dabei aber auch die Vorzüge andrer Städte wie Rom, Neapel und Mailand rühmen. Der Librettist wollte es in seinem Textbuch offenbar mit diesen Städten nicht verderben. Nach einer elftaktigen Einleitung in cdur, die ein Oboensolo enthält,:
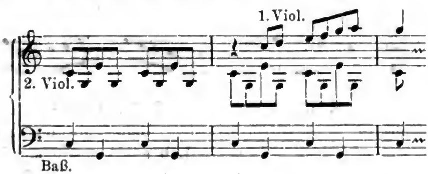


geht die Tonart nach cmoll über, und einer der Gondoliere trägt seine Weise vor:
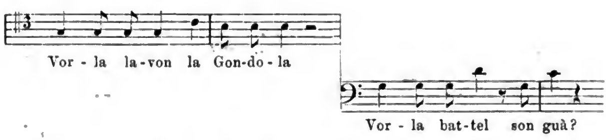




Mayr hat ähnlich wie später Liszt den schwermütigen Ton der Gesänge dieser Leute glücklich getroffen[1]). Während dieses Gesangs nähert sich das Boot des Grafen Meo. Aus cmoll wird cdur; die Streicher ahmen die Bewegung des Wassers nach:



Oboen, Violen und Corni treten hinzu. Die Zurufe der Gondoliere, die im Dialekt singen,:



nehmen immer mehr zu, wobei die Singstimmen (Tenöre und Bässe) näher zusammenrücken und sich dann bis zum Eintritt nach gdur ver-

1) In wieweit etwa hier eine Originalmelodie zu Grunde liegt, die Mayr bei seinem längeren Aufenthalt in Venedig gehört haben konnte, ließ sich nicht entscheiden.

doppeln. Die erregten Gondoliere drohen dem unschlüssigen Grafen an, ihn in die Brenta zu werfen. In den 2. Violinen und Bässen taucht hiebei das energische Motiv auf:



Um sich die Leute vom Halse zu schaffen, gibt sich Meo als Graf aus Como zu erkennen, erntet jedoch statt Ehrerbietung Spott und Hohn. Dies gibt dem Komponisten Anlaß, einen lustigen Chor zu schreiben. Die Melodie der Tenorstimme erfährt durch die Flöten eine Verdopplung,:



welche die Wirkung noch erhöht. Dem bedrängten Meo kommen Medoro und Peppino zu Hilfe, welche die Seeleute verjagen. Damit beginnt die 8. Szene, die nur Secco-Rezitative enthält. Medoro und Peppino verraten dem Grafen, daß Ciccio seiner Tochter das mütterliche Vermögen vorenthalten und auch den zukünftigen Bräutigam um dasselbe betrügen wolle; sie reden ihm ein, daß Ciccio aus Furcht vor einer Entführung Dorina als Magd verkleide und die Magd Marianne vor jedem neuen Freier als seine Tochter ausgebe. Graf Meo schenkt den beiden ohne weiteres Glauben, und damit beginnen die Verwicklungen des Stücks. Marianne eilt in der 9. Szene heran, um am Ufer Wasser zu holen. Dabei singt sie eine »venetianische Canzonetta«, ein niedliches, an Paisiellos Melodik anklingendes Liedchen, das für Mayrs einsätzige Canzonetten, denen wir schon verschiedene Male begegnet sind, charakteristisch ist. Graf Meo, der nach den Weisungen Medoros und Peppinos Marianne für die Tochter Ciccios hält, stellt sich ihr als Bräutigam vor (Secco-Rez.). Als er seinen Namen nennt, und Marianne heftige Bestürzung simuliert, geht die Begleitung vom Cembalo auf die Streicher über. Bei der szenischen Vorschrift »si lascia cadere i sechi dalle spalle con caricata sorpressa« macht Mayr im Orchester einen Scherz:
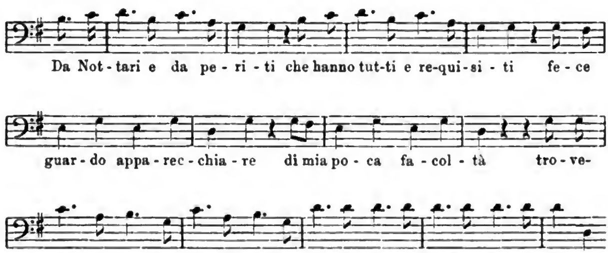


In einem langen Duett geben Meo und Marianna ihrem Vergnügen über das unerwartete Zusammentreffen Ausdruck (1. Teil, b dur, C, Moderato),

gestehen sich dann gegenseitig ihre Liebe (2. Teil, Più moto, C) und erklären, daß ihnen vor Freude »das Herz im Busen hüpfe« (3. Teil, All°, 6/8). Das Duett ist auffallend dünn instrumentiert. Die Verbindung zwischen dem 1. und 2. Teil stellt ein Solo der B Klarinette her,:
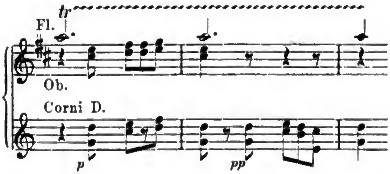


die auch im 3. Teil bald vor, bald zwischen die Singstimmen hineinspielt. Da Marianna in ihrer Verstellung auf jedes Wort des Grafen eingeht, läßt der Komponist auch die Melodie ihrer Singstimme mit der des Grafen zusammenfallen.

In der 10. Szene verwandelt sich die Bühne in ein Zimmer. Ciccio erklärt seiner Gattin, daß Meo ihn nicht überlisten werde. Als jener eintritt (11. Szene), begrüßt er ihn herzlich, verlangt aber, daß der Graf, noch bevor er Dorina sehe, verspreche, ihm freie Hand für den Heiratskontrakt zu lassen (Secco-Rez.). In einer »Arie« (g dur, C, Allegro) versichert Ciccio, daß er dem zuverlässigsten Juristen die Ordnung der Angelegenheit anvertraut habe. Wie Mayr in der 1. Szene das pathetische und energische Wesen Ciccios musikalisch zum Ausdruck bringt, so kehrt er in dieser Arie Ciccios Verschlagenheit heraus. Mit unschuldiger Miene, als entspräche die Sachlage der Wirklichkeit, in einem gemütlichen, wenig gewählten Tone singt Ciccio:
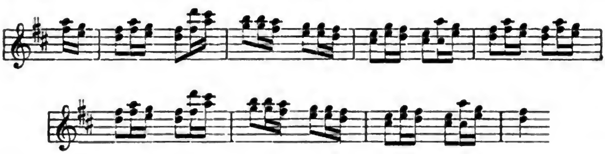


Die einfältig komischen Arien Guglielmis (»Bella pescatrice«) scheinen, wie sich hier zeigt, auf Mayr gewirkt zu haben. Ciccio und die Seinen verlassen den Grafen (12. Szene), der mit der herankommenden Dorina, die er eingedenk der Erzählung Medoros und Peppinos für die Magd hält, zu scherzen beginnt (13. Szene). Damit setzt das Finale ein.
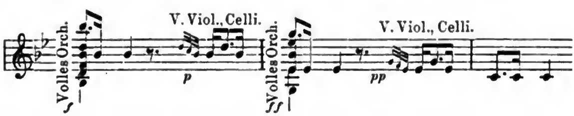
Das kokette Spiel Dorinas und Meos findet in der graziösen und zierlichen Musik (d dur, $^6/_8$, All°) seinen Ausdruck. Am Schlusse des Ritornells steht ein Bläsersätzchen als Überleitung zum Gesangsteil:
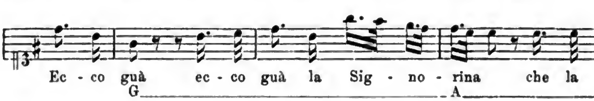


An dem fröhlichen Schluß des Duetts beteiligen sich solistisch zwei Oboen:
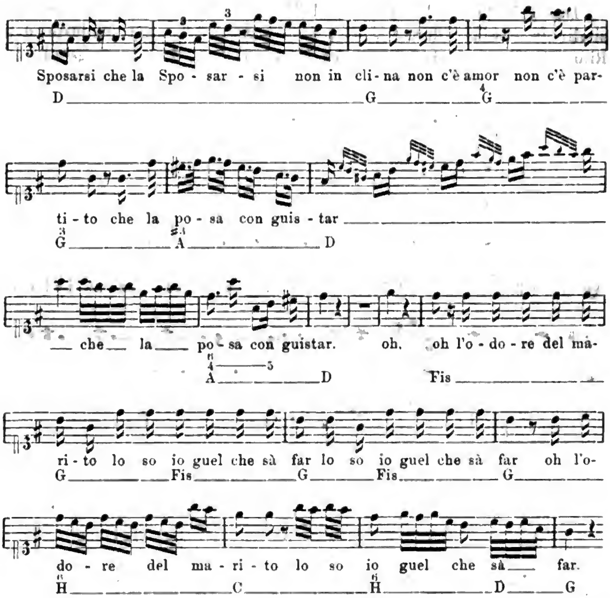


Die Bühne verwandelt sich nun in einen großen Saal (14. Szene). Die vollen Orchesterarkkorde mit ihren dynamischen Kontrasten, wie wir sie aus den langsamen Einleitungen der Sinfonia Mayrs kennen,:
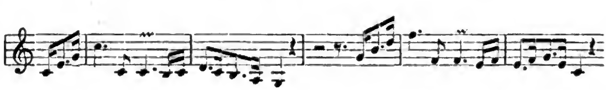


kündigen wichtige Szenen an. Medoro erzählt feierlich Ciccio von den großen Anstrengungen seines Studiums, von den Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, um die Gesetze kennen zu lernen. Während dessen kommt Marianna mit Dorina und Meo und weist darauf hin, daß Dorina sich früher gegen die Heirat gesträubt habe, sicherlich aber später mit dieser einverstanden sei. Die Singstimme ist in diesem Gesang stark koloriert und wird nur von den Streichern akkordisch begleitet:





Die Verzierungen und Koloraturen sind mit geschickter Berücksichtigung der Singstimme geschrieben und verraten italienische Schulung. Graf Meo spricht nun den Wunsch aus, daß sofort an die Heirat geschritten werden möge. Allein alle einigen sich schließlich dahin, daß vorher der Kontrakt ausgefertigt werden solle. Unter einem marschähnlichen, kurzen Instrumentalstück (c dur, C, All° maestoso):



zieht der Chor der Rechtsgelehrten und Advokaten in dem Saale auf (16. Szene). Ciccio fragt sie (in einem Rec. accomp.) nach Recht und Gesetz, ob nach dem Tode der Ehefrau und Mutter das Kind oder der Gatte erbberechtigt sei und ob letzterem die Nutznießung des Vermögens

zustehe. In unklaren, mit lateinischen Formeln untermischten Sätzen geben die Juristen Antwort, zitieren Baldus'[1]) ‚de successoribus' oder Cujaccius[2]) ‚de digesto' und erklären, da sie Ciccio zu einer Entscheidung auffordert, daß das Vermögen dem Vater gehöre. Mit diesem Chor der Advokaten schuf Mayr ein Meisterstück feiner und zutreffender Charakteristik, zu der er gleich den Franzosen die Instrumente heranzieht. Wie Mozart in »Cosi fan tutte« (2. Finale) den die Heiratspapiere vorlesenden Notar, so läßt Mayr den Chor der Advokaten »pel naso« singen. Da diese mit Brillen auf den Nasen erscheinen, bemüht sich der Komponist, den näselnden Ton, der dadurch beim Sprechen hervorgerufen wird, zu imitieren und verstärkt diese Wirkung noch dadurch, daß er den Singstimmen zwei obligate Trompeten ‚con sordini' beigibt und die Streicher »pizzic.« und »arco sul scagnadello« spielen läßt. Es ist bemerkenswert, daß Mayr diesen Effekt nicht nur vorübergehend gebraucht, sondern mit Absicht die ganze Szene hindurch festhält. Nun wendet sich Medoro heftig gegen die Auffassung der Advokaten, nennt sie Dummköpfe und droht ihnen mit einem Prozeß. Ein allgemeiner Tumult bricht aus. Mit dem allgemeinen Gesang,:

»Campane grosse e piccole,
Che suonino a festa
Con quel dindon, che al prossimo
Suol rompere la testa,
Men di costoro assorelano
S'accordan più fra lor«.
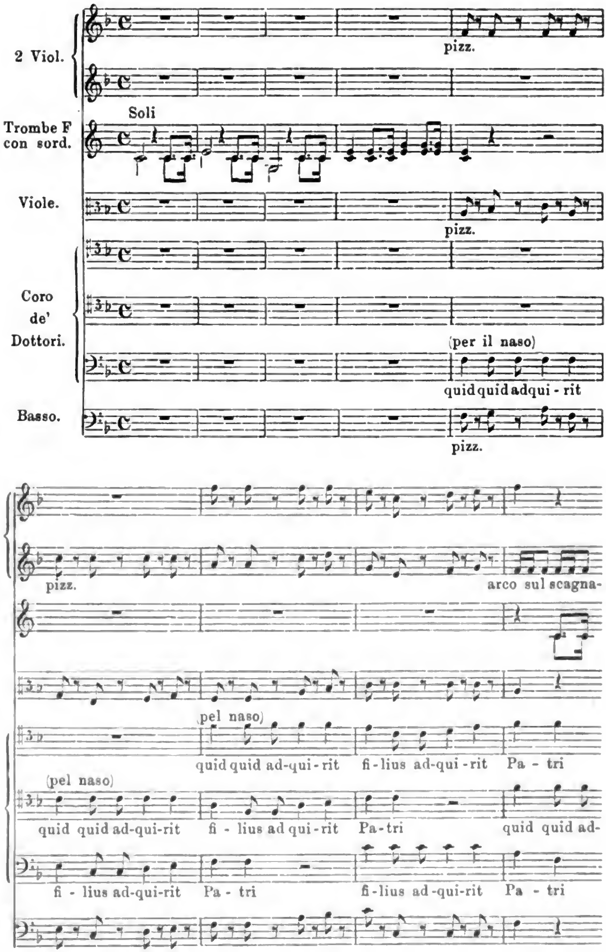
der dem Komponisten Gelegenheit zu einem kurzen Fugato gibt:
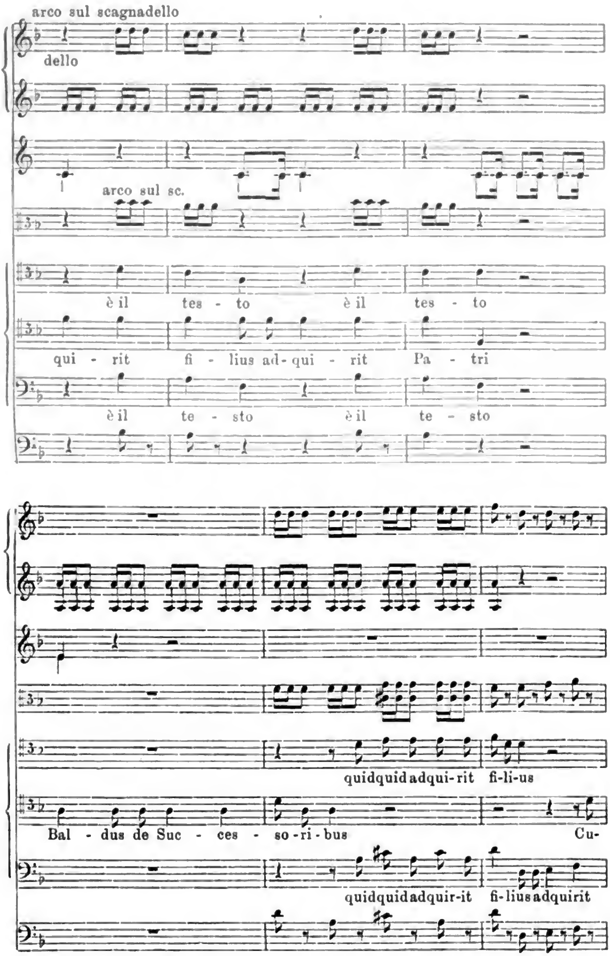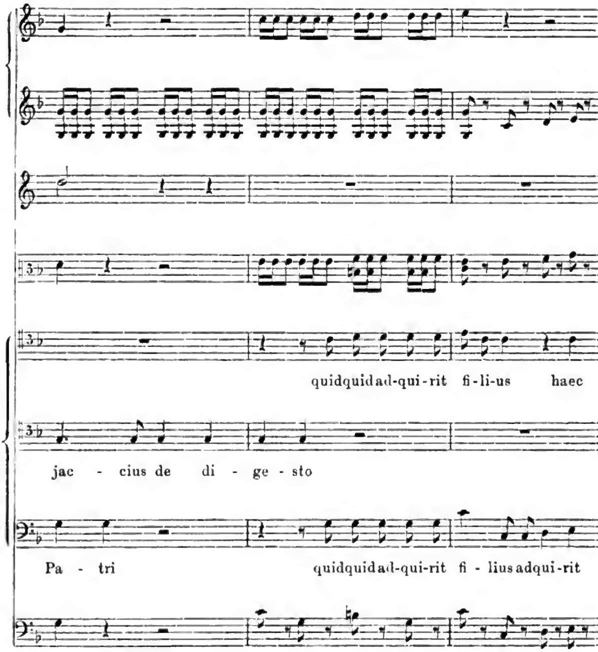


und in den das »Fiat jus e pereat mundus« der Juristen hineintönt, schließt der 1. Akt der Oper. Der Anfang der Chorszene des Finale soll anbei wiedergegeben werden:
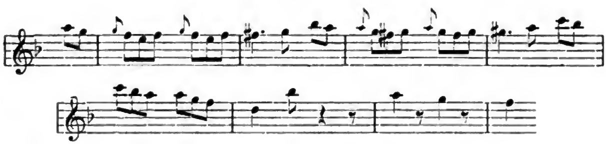
---

1) = Baldus de Ubaldis.
2) = Jacques Cujas.


2 Viol.
pizz.
Soli
Trombe F con sord.
Viole.
pizz.
Coro de' Dottori.
(per il naso)
quidquid adqui - rit
Basso.
pizz.
pizz.
arco sul scagna-
(pel naso)
quid quid ad-qui - rit fi - lius ad-qui - rit Pa - tri
(pel naso)
quid quid ad-qui-rit fi - lius ad qui - rit Pa-tri quid quid ad-
fi - lius ad-qui-rit Pa - tri fi-lius ad -qui-rit Pa - tri


arco sul scagnadello
dello
arco sul sc.
è il tes - to è il tes - to
qui - rit fi - lius ad- qui - rit Pa - tri
è il te - sto è il te - sto
quidquid adqui-rit fi-li-us
Bal - dus de Suc - ces - so-ri-bus Cu-
quidquid adquir-it fi-lius adquirit



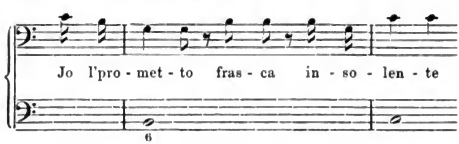
Zu Beginn des 2. Akts prüfen die Notare Ciccios Vermögensstand. Die breiten Akkorde in der Musik (d dur, C, All° vivace) deuten auf die ernste Situation hin. Mißmutig ziehen die Notare ab und werfen verächtlich die Papiere auf die Tische. Der mißtrauisch gewordene Graf Meo erkundigt sich nun bei Ciccio nach der Mitgift Dorinas (Secco-Rez.). Erstaunt über diese Frage weist Ciccio daraufhin, daß die Advokaten ihm das Vermögen zugesprochen hätten. Nach seinem Tode und dem seiner Gemahlin solle jedoch er der Erbe werden (Rec. accomp.). In einem Duett (f dur, $^6/_8$, Allegretto) sprechen Meo und Ciccio im Dialekt auf einander ein. Mayr bringt hiebei eine Melodie,:



die mit dem 1. Thema des Terzetts der »Introduzione« im »Venditore d'aceto« verwandt ist:



Ein ganz ähnliches Thema erklingt im Rondo der b dur-Sonate Beethovens (op. 22). Meo und Ciccio lenken schließlich ein und versichern sich gegenseitig, die Angelegenheit in Ruhe und ohne Streit zu ordnen. In der 2. Szene (Secco-Rezitative) verrät Peppino heimlich der Dorina, daß er und Medoro eine weitere List diese Nacht ausführen werden. In der 3. Szene verlangt Ciccio von Dorina, daß sie auf Meo verzichte, da dieser ihn und seine Familie zugrunde richten wolle (Secco-Rezitative). Nun ist es an Dorina, dem Vater zu widersprechen und auf der Heirat mit Meo zu bestehen. In einer Arie (e dur, C, All°) gibt Dorina ihre Leidenschaft für den kund, vor dem sie sich früher gefürchtet habe. Die Arie bringt das verstellte Wesen Dorinas, ihre Entschlossenheit (e dur, C, All°), ihre Liebessehnsucht (a dur, 6/8, Andantino) und ihre drohende Haltung (f dur, C, All°) glücklich zum Ausdruck. Ciccio ist über das Benehmen seiner Tochter aufs höchste erzürnt (4. Szene). Ein Kloster soll nach seiner Ansicht die »frasca insolente« aufnehmen. Es ist wohl ein dramatischer Fehlgriff des Komponisten, daß Ciccio seinem Zorn über die widerspenstige Tochter nicht in einer charakteristischen Arie oder in einem bewegten begleiteten Rezitativ, sondern in einem matten Secco-Rezitativ Luft macht:
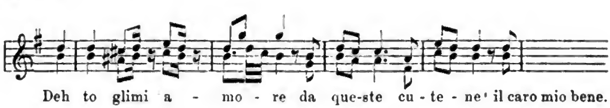


Dadurch verblaßte die 4. Szene. In der 5. Szene erfolgt eine Verwandlung. Die Bühne zeigt Ciccios Haus und umliegende Gebäude. Es ist Nacht. Mondschein breitet sich über die Landschaft aus. Medoro als Matrose verkleidet sowie Graf Meo mit einem Sänger- und Musi-

kantenchor schleichen heran, um Dorina ein Ständchen zu bringen. Der Chor (zwei Tenöre und Bässe) beginnt zuerst ein »Notturno« vorzutragen. Zwei Klarinetten in B, zwei Fagotte, drei Corni in F und ein Solokontrabaß begleiten die Singstimmen. Nach Art der älteren Cassationen und Serenaden, die dem Vortrag im Freien Rechnung trugen, sind die Blasinstrumente bevorzugt; das Pizzikato des Kontrabasses verleiht dem »Notturno« einen eigentümlichen Reiz. Das Stück steht unter dem unverkennbaren Einfluß Mozarts. Dem Komponisten mag wohl das »Ständchen« Ferrandos und Guglielmos in »Cosi fan tutte« (II, Nr. 21) vorgeschwebt haben, wie ihm im 2. Teil wohl Figaros »Cavatine« (I, Nr. 3) und Donna Annas Arie »Non mi dir, bell' idol mio« (II, Nr. 25) in den Sinn gekommen sein dürfte. Aus dem Sängerchor tritt nun Medoro heraus und fordert in einer zweiteiligen »Cavatine« (a dur, $^{3}/_{4}$, gracioso) die geliebten Mädchen auf, aus dem Hause zu kommen. Die »Cavatine« erinnert melodisch an Aristeas 1. Cavatine »Chi dice mal d'amore« (»Originali«). Die Begleitung des Orchesters (Streicher, eine Flöte, eine Oboe, zwei Fagotte) ist ebenso diskret gehalten wie die der Chitarra, die gebrochene Akkorde spielt. Da Dorina nicht erscheint, wird der Graf ungeduldig (Secco-Rezitativ). Er nimmt selbst die Baßgeige in die Hand und singt eine »Canzonetta« (b dur, $^{6}/_{8}$), ein strophisch komponiertes Lied, in dem er sich mit einem »Hahn, welcher die teure Henne sucht«, vergleicht. Die »Canzonetta« beginnt launig mit einer Begleitungsfigur, die von der Pickelflöte (»Ottavino«) auf Oboe, Klarinette und Fagott übergeht:
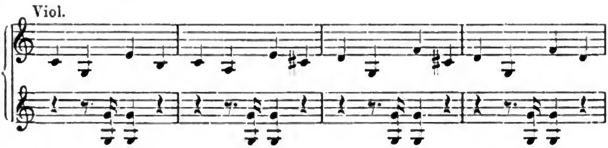


Jetzt wird es im Hause Ciccios lebendig. Medoro macht den Grafen hierauf aufmerksam (Secco-Rezitativ). Marianna und Dorina erscheinen verkleidet auf dem Balkon und tragen ein Duett vor (6. Szene, g dur, $^{3}/_{4}$, Andante Larghetto). Da die beiden Mädchen nicht ihre wahren Empfindungen äußern, sondern sich verstellen, war es wohl in der Absicht des Komponisten gelegen, auch in der Musik keinem echten Gefühl Ausdruck zu verleihen. Die beiden Personen singen in Terzen eine Melodie,:
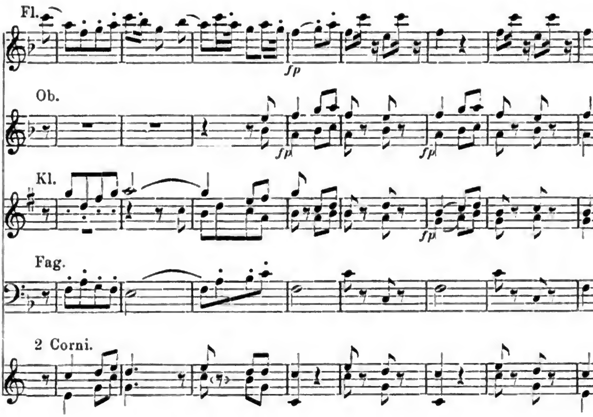


die uns schon im 1. Duett zwischen Ernestina und Flavio (»Un pazzo ne fa cento«) begegnete und wohl aus der Heimat des Komponisten

stammt. Der Mond verdunkelt sich; Graf Meo und Medoro drängen die Mädchen zum Aufbruch. Währenddessen schleicht sich Ciccio heran, um die Ursache dieser nächtlichen Ruhestörung zu erfahren (cdur, C, Andante). Gleichzeitig macht sich in den Hörnern ein unruhiger Rhythmus bemerkbar:

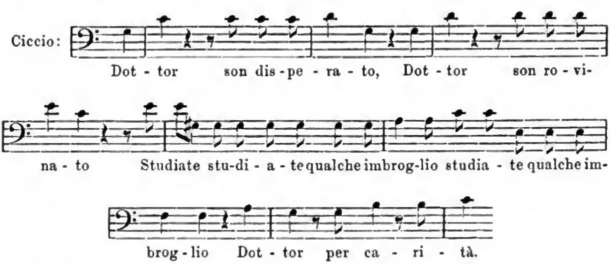


Marianna und Dorina treten aus dem Hause und bitten die Freunde, ihnen angesichts der Dunkelheit die Hände zu reichen. Aber anstatt Meo ergreift Ciccio dieselben und ruft seine Leute herbei. Während das Orchester bisher pianissimo spielte, nimmt es nun allmählich an Stärke zu. Auf der Bühne entsteht ein allgemeiner Tumult, Medoro bedroht mit einer Pistole Ciccio, Leute eilen herbei, andere erscheinen in Nachtkleidern mit Laternen in der Hand an den Fenstern, andere rufen um Hülfe und schmähen die Störenfriede. Die Musik folgt den Vorgängen auf der Bühne, die zu einem lebhaften Ensemble Anlaß geben.

Von der 7. Szene ab spielt die Handlung im Hause Peppinos. In einer unbedeutenden Arie (cdur, C, All°) drückt dieser seine Ungeduld aus, daß noch niemand sich nähere. In der 8. Szene erscheint der Graf mit Marianna, Medoro mit Dorina. Eilig wird zur Trauung geschritten. Ein als Notar verkleideter Diener fertigt für Marianna und Meo die Heiratspapiere aus und erteilt letzterem unter Zustimmung der Braut die Erlaubnis, von Ciccio das mütterliche Vermögen zu verlangen (9. Szene Secco-Rezitative). Dies will Meo nun sofort ausführen, wird jedoch durch einen fingierten Zornesausbruch Mariannas, die ihm Habsucht und Lieblosigkeit, »li tristi fatti dopo li belle ciarle«, vorwirft, vorläufig davon abgehalten. Die Erregung Mariannas bot dem Komponisten Gelegenheit, eine Wutarie zu schreiben. Mayr steht in ihr wieder auf dem Boden der opera seria und unter dem Einfluß der Neapolitaner, wenngleich der Arie auch die Kraft des Ausdrucks fehlt, die sich bei ähnlichen Situationen in seinen ernsten Opern offenbart. In der 10. Szene stürzt Ciccio herein, um seine Tochter zu suchen. Allein Graf Meo erklärt ihm, daß diese jetzt seine Frau sei (Secco-Rezitativ). Ciccio habe ihn zu übertölpeln gesucht, jedoch »la biscia ha beccato il ciarlatono« (Rec. accomp.). In einem strophisch komponierten Terzett (fdur, $^2/_4$), dem ein Ritornell der Bläser vorhergeht,:
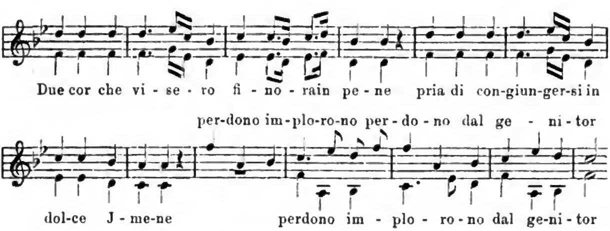


preist Meo seine junge Frau und rühmt seine Schlauheit (fdur), während Ciccio verzweifelte Einwendungen macht (fmoll) und Peppino Betrachtungen anstellt. Peppino soll nun helfen (11. Szene, Secco-Rezitative). Dieser bringt den Medoro in Vorschlag, an den sich Ciccio auch wendet (12. Szene, Anfang des Finale):



Medoro sagt seine Hülfe zu und reicht Ciccio ein Schriftstück des Inhalts, daß der Schwiegersohn auf alle Erbschaftsansprüche verzichte und dem Ciccio die Nutznießung des Vermögens gestatte. Als Ciccio das Schriftstück in die Hand nimmt, setzt das Orchester aus, und eine Solooboe spielt:



Ciccio beginnt für sich zu lesen. Mayr behandelt diese Stelle nach Art des Melodrams. Die Streicher halten lange Akkorde aus, während Ciccio die Worte spricht. Ciccio unterzeichnet das Schriftstück. Wiederum versichert der Graf, daß er sich von Ciccio nicht überlisten lasse (13. Szene fdur, 6/8, All° vivace). Unter feierlichen Klängen tritt nun Marianna herein (ddur, C, Moderato) und begrüßt die Anwesenden. Als sie Meo als ihren Gemahl vorstellt, brechen die Anwesenden in lautes Gelächter aus. Ciccio kann sich das Benehmen Mariannas nicht erklären; noch mehr aber überraschen ihn Medoro und Dorina, die ihn um Vergebung und seinen Segen anflehen (14. Szene). Das Liebeslied der beiden, das nur 21 Takte umfaßt, erinnert in der Melodiebildung an Mozart. Die Violinen begleiten in Triolen, die Bässe geben pizzicato den Grundton an. Die Melodie der Tenorstelle »Perdono implorono« erhält dadurch, daß sie von einem Violoncello unterstützt wird, eine besonders weiche Färbung:



Ciccio ist verblüfft. Als Medoro ihm den unterschriebenen Vertrag vorzeigt, sieht er ein, daß er einer List zum Opfer gefallen ist. Marianna klärt nun den Grafen auf, daß sie nicht Ciccios Tochter, sondern nur dessen Dienstmädchen sei und die geschlossene Heirat daher keine Gültigkeit habe. Die herbeigekommenen Bootsleute verspotten den hintergangenen Freier:

»Ghe scè abbasso la cossièra
Per servir sto zentilomo.
Bona zente quei da Como.
La i saluda anca per nù
Se capisse, che' l scè lù«.

Das Thema des Chors (gdur, C, All°; Tenöre und Bässe), der großenteils in Oktaven singt,:



tut in seiner Einfachheit seine Wirkung. Auch Ciccio, der nun beruhigt ist und sich freut, daß er Dorina keine Mitgift zu geben brauche, verlacht jetzt den Grafen und hält ihm den Wahlspruch »l'argent fait tout« boshafterweise vor:



Wie im 1. Akt, so ist auch hier die Singstimme Ciccios, der nun seine innere Ruhe wieder gefunden, in breiten, langen Noten und die Begleitung der Streicher in Oktaven gehalten. Das Bestreben, nach der Art Anfossis zu karikieren, macht sich hier geltend. Wütend zieht Graf Meo ab und schwört, nie mehr an die Ufer der Brenta zu kommen. Die Anwesenden feiern die glückliche Vereinigung der beiden Liebenden (cdur, ₵, Vivace assai). Mit dem gut gemeinten Ratschlag:

»Belle ciarle e tristi fatti
Son di moda ai nostri tempi
Ma chi studia questi esempi
Non la fà: ma la sa far«

endet das Stück. Der Schlußchor enthält ein kurzes Fugato.

»Belle ciarle e fatti tristi« hat mit »Nè l'un, nè l'altro« hinsichtlich der Handlung, der Charakteristik der Personen und der Ausführung der Szenen gemeinsame Züge. Pangrazio wie Ciccio verfolgen eigennützige Zwecke; doch gibt sich jeder von beiden schließlich auch mit einem bürgerlichen Schwiegersohn zufrieden. Ciccio erreicht dadurch freilich auch seinen Hauptzweck, im Genusse des Vermögens zu verbleiben. Im Gegensatz zu Foppa, dessen »l'avaro« an einem ähnlichen moralischen Gebrechen leidet, versucht Annelli den Egoismus Ciccios zu begründen, indem er letzteren wiederholt erklären läßt, daß durch die Auszahlung des Vermögens an die Tochter erster Ehe seine und seiner Familie Existenz vernichtet werde. Der energischen Madame Livia entspricht hier Donna Chiara, die nicht untätig dem Treiben ihres Mannes zusieht. Der Marchese Marcotondo und der Conte Meo sind aus demselben Holze geschnitzt. Bei beiden hebt Annelli den niederen Bildungsgrad und die geringe Geisteskraft hervor. Wohl nicht ohne Absicht und Anspielung läßt Annelli den Grafen von Como kommen. Die Partie war für den

Baßbuffo Antonio Parlamagni, einen in Venedig bekannten Sänger[1]), geschrieben. Dieselben Vorzüge wie Carolina zeichnen auch Dorina aus. Dagegen unterscheidet sich der zielbewußte Medoro vorteilhaft von dem schwächlichem Lindoro. In den Stücken Foppas und Rossis tritt die Figur des Dieners in den Vordergrund. Annelli machte aus ihr eine Dienerin (»serva«) und richtete sie, wie schon erwähnt, für die »prima buffa assoluta« her.

Annelli spart auch in diesem Stück nicht mit Verwandlungen. In einzelnen Szenen zeigt sich wiederum sein besonderes Geschick für Bühnenwirkung. Die Nachtszene (II, 5. Szene), an die, wenn auch nur entfernt, der 2. Akt von R. Wagners »Meistersinger« erinnert, ist poetisch empfunden und wirkungsvoll gesteigert. Wie 1796 Schikaneder im 2. Akte der komischen Oper »Der Tyroler Wastl« eine Praterszene[2]), so brachte Annelli hier (I, 7. Szene) eine Szene aus dem Venezianer Volksleben auf die Bühne.

Die Sprache des Librettos ist, wie schon aus den oben angeführten Textstellen hervorgeht, bilderreich. Auch satirische Anspielungen finden sich in der Oper. Vielleicht hatte Annelli, der boshafte Bemerkungen über politische Ereignisse liebte[3]), nicht ohne Genugtuung im Hinblick auf die Schicksale Venedigs am Ende des 18. Jahrhunderts den Titel: »Belle ciarle e fatti tristi«, dem er am Schlusse die Worte »Son di moda ai nostri tempi« beifügt, gewählt. Wie in »Nè l'un, nè l'altro« zieht Annelli auch in »Belle ciarle e fatti tristi« den Chor in die opera buffa herein.

Die Partitur der Oper zeigt die Eigenart des Komponisten. Seine Vorliebe für die Blasinstrumente ist nicht allein in der solistischen Verwendung derselben, sondern auch in einem nur für diese Orchestergruppe geschriebenen »Notturno« erkennbar. Eine Charakteristik gelang dem Komponisten namentlich in den Partien Ciccios und Mariannas. Die Melodiebildung der ein- und mehrstimmigen Gesänge ist häufig fremden Einflüssen unterworfen. Dagegen offenbart sich Mayrs Instrumentationskunst in der Chorszene des 1. Finale in glänzender Weise. Eine solche Ausnützung des Klangeffekts zur musikalischen Charakteristik war der alten opera buffa fremd. Damit eilte Mayr seiner Zeit voraus. Der Mailänder Referent der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« hebt in einem Berichte vom 29. Mai 1813 auch hervor[4]), daß neben dem Quartett des 1. Akts, dem Ständchen und der Cavatine Medoros im 2. Akt auch dieser »komische Chor« vom Publikum mit besonderem Beifall ausgezeichnet wurde.

1) Über sein Auftreten in Venedig s. Wiel, a. a. O., S. 507ff. und 519ff.
2) s. Egon von Komorzynski »E. Schikaneder« 1901, S. 167.
3) Wurzbach, a. a. O., S. 39.
4) a. a. O. 15, S. 434.

d) Ein Gelegenheitsstück.

Es spricht für die Beliebtheit der Opern und die Bedeutung Mayrs in Italien, daß nun auch die Direktoren neuer Theater sich an den Komponisten wandten, um für die Eröffnung ihrer Kunsttempel neue Stücke zu erhalten. So schrieb Mayr für die erste Spielzeit der Triester Opernbühne seine berühmt gewordene »Ginevra di Scozia« (1801), für Piacenza »Zamori« (1804), für Brescia »il sacrificio d'Ifigenia« (1811). Aber nicht allein die opera seria kam für solche Zwecke in Betracht, sondern auch die opera buffa. So komponierte Mayr »per l'apertura del teatro Berico« in Vicenza im Frühjahr 1800:

»*La Locandiera*«[1]) farsa giocosa di G. Rossi.

(Partitur Mss. in der biblioteca civica in Bergamo).

Da das Libretto sich enge an Goldonis bekanntes Lustspiel gleichen Namens anschließt und dieses unschwer zugänglich ist, kann wohl auf eine Inhaltsangabe des Stücks verzichtet werden. Es ist bemerkenswert, daß auch Rossi, der doch Proben eines stärkeren Talents schon gegeben hatte, zur Bearbeitung eines Lustspiels Goldonis schritt. Begreiflicherweise war der Librettist gezwungen, Nebenszenen auszuschalten[2]) und den Gang der Handlung an manchen Stellen zu ändern[3]) um für den Komponisten ein brauchbares, einaktiges Textbuch zu liefern. Freilich gingen hiebei wie bei den meisten Bearbeitungen von Lustspielen für die Opernbühne die Reize der Vorlage fast durchweg verloren. In der Charakteristik bleibt Rossi hinter Goldoni zurück. Die Partieen der beiden Schauspielerinnen

---

1) Rollenbesetzung der Venezianer Aufführung (Herbst 1800) s. Wiel, a. a. O., S. 518.
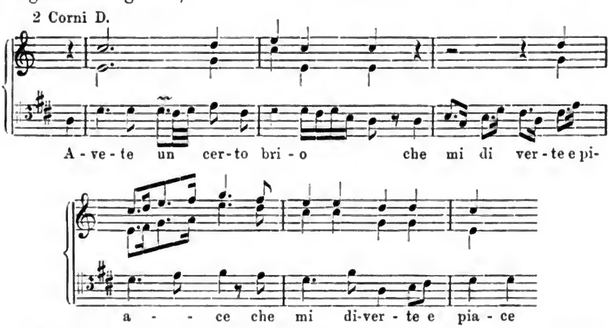
2) Vom 1. Akte des Originals sind die Szenen 6, 7, 8 (der Graf schenkt Mirandolina wertvolle Schmuckgegenstände) ausgelassen; ferner die 13., 14. und 15. Szene (Zwiegespräche zwischen Marquis und Baron, von dem der erstere Geld borgt), sowie die 24. und 25. Szene (Marquis und Graf laden die Künstlerinnen zum Essen ein). Vom 2. Akte fehlen die Szenen 2—6 (der Diener Pirro serviert seinem Herrn, dem Baron, und lobt die liebenswürdige Wirtin), 15—22 (die beiden Sängerinnen kokettieren mit dem Baron, ohne jedoch ihr Ziel zu erreichen), sowie die 28. Szene (Mirandolina erwacht aus der fingierten Ohnmacht und freut sich über ihren Sieg). Vom 3. Akt sind gestrichen die Szene 3—5 (Pirro überbringt der Wirtin ein goldenes Fläschchen seines Herrn), 10—16 (der Marquis gibt das Fläschen als sein Eigentum aus und schenkt es der Dejanira) und 16—23 (der Baron ist über das Benehmen Mirandolinas außer sich).

3) Die 15. Szene, in der zwischen dem Marquis und Baron ein Streit wegen Mirandolina entbrennt, und der Graf ihn schlichtet, ist Erfindung Rossis; ebenso der Monolog des Grafen über die Undankbarkeit der Frauen (16. Szene). Im Gegensatz zu Goldoni erklärt bei Rossi Mirandolina gleich bei ihrem Erwachen aus der Ohnmacht, daß sie dem Spiel ein Ende machen wolle und dem Kellner Fabrizio die Hand zum Bunde reiche. Die 23.—27. Szene des 2. Akts (der Baron trifft Vorbereitungen zur schnellen Abreise), läßt Rossi erst nach der 8. Szene des 3. Akts folgen.

Ortensia und Dejanira, die Goldoni namentlich in der Verführungsszene so köstlich behandelt, sinken bei Rossi zu blutleeren Episodenrollen herab. Den Marquis stellt Rossi in ein günstigeres Licht, da er ihn weder in Geldverlegenheiten noch als Dieb des goldenen Fläschchens zeigt. Der weiberfeindliche Baron, der sich vorübergehend in die Netze Mirandolinas verstrickt, verläßt bei Goldoni am Schlusse des Stücks das Wirtshaus. Rossi dagegen läßt ihn noch die freudige Vereinigung Mirandolinas mit dem Kellner mitfeiern und zum Schlusse resigniert in die Worte ausbrechen, daß Weib und Liebe zur Verzweiflung führen. Die Figur des Dieners Pirro hat Rossi ganz aus dem Stücke entfernt.
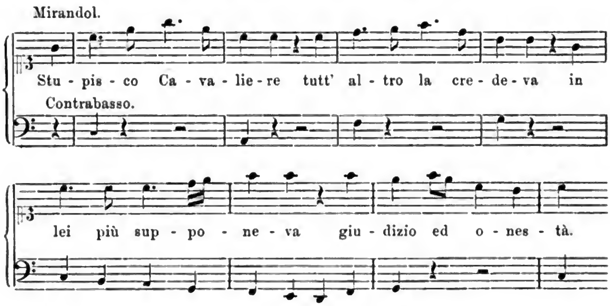
Das Libretto gewann durch die Zusammenfassung der Handlung in einen Akt gegenüber dem Lustspiel an Bühnenwirkung und bot für die Darsteller dankbare Rollen. Mayr besetzte die Rolle der Wirtin mit der prima donna, die des Marquis und des Kellners mit je einem Baß, die des Grafen und des Barons mit je einem Tenor. Soweit sich aus der Partitur[1]) schließen läßt, gehört die Farse zu jenen heiteren, einaktigen Bühnenstücken, die Mayr vor und um 1800 schrieb und von denen er bis zu den Opern »Finti rivali«, »Da locanda in locanda«, »Nè l'un, nè l'altro« und »Belle ciarle e fatti tristi« noch eine weite Wegstrecke zurückzulegen hatte.

An Sologesängen enthält die Partitur eine Arie des Marchese (gdur, 6/8, Allegretto), die einen cavatinenartigen Charakter hat, die Auftrittsarie des Barons (ddur, C, All°), in der stellenweise nur zwei Hörner die Singstimme begleiten,:



1) Die mir vorliegende Bergamasker Partitur (Autograph) enthält Lücken. Auch die vorhandenen Stücke sind teilweise nur Skizzen, in denen die Singstimmen eingetragen sind, aber die Instrumentation fehlt. Nachforschungen nach einer vollständigen Partitur blieben erfolglos.

ein nur skizziertes Cantabile der Dejanira (c dur, C), für das Mayr ein größeres Klarinettensolo vorgesehen hatte und eine Arie der Ortensia (c dur, C, All° moderato), in der die Singstimme koloriert ist. Von den beiden Duetten verdient das zwischen der schelmischen Mirandolina und dem liebestrunkenen Marchese (a dur, $^2/_4$, Andante grazioso) in seinem leichten, graziösen Ton vor dem melodisch verblaßten Zwiegesang Mirandolinas und Fabrizios (g dur, $^2/_4$, Andante grazioso) den Vorzug. Das Finale, das sämtliche Personen vereinigt, ist in den Ensemblestellen lebhaft gehalten. Der 3. Teil bringt einen Gesang Mirandolinas, dessen Begleitung ausdrucksvolle, absteigende Bässe enthält:



Diese Melodie wird hierauf von einer Singstimme nach der andern aufgenommen und weitergeführt. Das Orchester ist in dieser Farse, soweit sich nach dem Autograph urteilen läßt, vielleicht mit Rücksicht auf die kleineren Verhältnisse in Vicenza beschränkt. Die Bläsersoli sind spärlicher; auf die Verwendung des englischen Horns, eines Hornquartetts, des Schlagzeugs und ähnlicher instrumentaler Mittel, wie sie Mayr auch in die Farsen einführte, ist hier Verzicht geleistet.

e) Rückblick.

Mit dem Jahre 1807 hatte Mayrs Schaffen auf dem Gebiete der opera buffa seinen Höhepunkt erreicht. Die Zahl der einaktigen Stücke, welche die Bezeichnung »farsa in un atto« oder »farsa giocosa« oder »farsa« trugen, überwog die der zweiaktigen. Opere buffe, die mehr als zwei Akte umfaßten, komponierte Mayr nicht; man müßte denn die drei Teile der Oper »Da locanda in locanda e sempre in sala« als drei Akte betrachten, während sie doch nach den Intentionen des Librettisten

ohne Unterbrechung gespielt werden sollten. Die Texte dieser heiteren Stücke stammten von Foppa, Rossi, Mazzolà, Romanelli, Buonavoglia und Annelli. Ihre Namen hatten in der Theaterwelt Italiens einen guten Klang; ihre Libretti fanden beim Publikum Beifall und beherrschten zum Teil die italienische Opernbühne. Foppa und Rossi standen in Venedig, Romanelli und Annelli in Mailand in besonderer Gunst. Dadurch war Mayr gezwungen, ihre Texte zu bevorzugen und soweit als möglich sich mit ihnen abzufinden.

Foppa, von dem schon früher die Rede war und noch nachzutragen ist, daß er 1807 zum höheren Staatsbeamten ernannt, 1817, 1820 und 1823 befördert wurde, 1838 von seinen Ämtern zurücktrat[1]) und 1845 starb, hatte eine besondere Vorliebe für die Dichtungen Goldonis[2]). Unter ihrem Einfluß standen teilweise auch seine Werke, in denen er manchmal sein Vorbild fast getreu kopierte[3]). Seine Vorliebe für Goldoni hinderte ihn aber ebenso wenig wie seinen Protektor, den Marchese Albergati Capacelli, zugleich Anhänger Gozzis zu werden[4]). Auch in der französischen Literatur war Foppa bewandert[5]). Doch schon zu ihrer Zeit begegneten seine Stücke heftigem Widerspruch[6]), gegen den sich der Dichter mit Schärfe wandte[7]).

Verschieden waren die Quellen, aus denen Foppa die Ideen für die Texte seiner opere buffe schöpfte. In der Ausführung und Gestaltung der Stoffe stand er unter dem Einfluß des in Venedig zu großer Bedeutung gekommenen Librettisten Bertati[8]). Dies zeigen auch die Texte,

---

1) »Memorie storiche della sua vita«, a. a. O., S. 58. 2) ebenda, S. 42f.

3) So bekennt Foppa offen in einem Briefe an Mayr vom 2. September 1809 (Nachlaß in Bonate): »..Ho imitato il famoso Marchese di Casteldoro dell' Avaro fastoso del nostro Goldoni« .. In den Textbüchern zu »Gli innamorati« (Musik von Seb. Nasolini) und »Gli artigiani« (Musik von Pasqu. Anfossi) heißt es ausdrücklich: »tratto dalla commedia die C. Goldoni«.

4) P. Napoli-Signorelli (»Storia dei teatri antichi e moderni«, Napoli 1790, 6, S. 238ff.) und Klein (»Gesch. des italienischen Dramas«, VI, 1 S. 778) schätzen den Schriftsteller als Nachahmer Gozzis ein. Ernesti Masi (»Le Fiabe di Carlo Gozzi«, Bologna 1884, 1 S. 44) hat mit Recht Foppas Autobiographie zu Rate gezogen und darauf hingewiesen, daß sich Foppa selbst nicht einen Nachahmer, sondern einen Anhänger Gozzis nennt.

5) So erklärt Foppa z. B. im Textbuch der »Eugenia« (Musik von Seb. Nasolini): »drama del Sign. Beaumarcais ridotto a Prosa e Musica«. Seine »comedie con musica« oder »drame, prosa e musica« (z. B. »Dorval e Virginie« oder »I molinari«) lassen wohl ersehen, daß er die französ. Singspielliteratur kannte.

6) Foppa teilt a. a. O., S. 42 eine Kritik von G. G. mit, die lautete: »... Ora vogliamo accordare che in questo guazzabuglio adoperasse il Zennari, come tant' altri, Foppa, Rossi ec., e tratta quindi brevi manu di guazzabuglio i miei scritti teatrali.«

7) ebenda, S. 42.

8) Vgl. Schatz »Giov. Bertati« in der V. f. M., a. a. O., 5, S. 231 ff.

die Foppa für Mayr schrieb. Wie Bertati, so läßt auch Foppa ein Mädchen oder eine Witwe von zwei, zumeist drei Freiern umschwärmen. Die viel begehrte Braut spielt entweder ähnlich wie bei Chiari zum Vergnügen und Zeitvertreib mit den Männern, oder sie begünstigt wie bei Goldoni einen Freier, dem jedoch der Vater oder Vormund aus egoistischen Gründen die Einwilligung zur Heirat verweigert. Die Braut führt in diesen Stücken derjenige heim, der entweder wie bei Goldoni dem Vormund die Mitgift auch weiterhin überläßt, dem Vater Geld ins Haus bringt oder sich durch List die Einwilligung erschleicht, oder der wie bei Bertati durch sein vornehmes Auftreten und seine Gefügigkeit bei der Geliebten Erhörung findet.

Die Charakteristik ist bei Foppa eine schablonenhafte. Die Figur des selbstsüchtigen Vormunds bleibt stets dieselbe. Auch der in der italienischen Komödie beliebte, ehrsame Kaufmann Pantalone kommt bei Foppa in den Verdacht eines egoistischen Geizhalses. Den Freiern, die ihr Ziel erreichen, stellt Foppa Personen gegenüber, deren negative Eigenschaften er zum Zwecke des Kontrastes besonders hervortreten läßt. Weder die Rollen der Freier noch die der Bräute sind mit individuellen Zügen ausgestattet und unterscheiden sich wesentlich von den in der damaligen opera buffa üblichen Typen. Einen Anlauf zu wirklicher Charakterisierung nimmt Foppa vorübergehend in der Farse »l'intrigo della lettera« mit der Figur des Malers. Von den Nebenpersonen sind in einigen Stücken die Dienerrollen sorgfältiger behandelt.

Die Hauptsache blieb für Foppa das Intriguenspiel, das am Schlusse des Stückes gewaltsam gelöst wird, und die komische Situation, die er durch Verkleidungen oder durch schreckhafte Geisterszenen erzielt. Mit diesen keineswegs neuen Mitteln täuschte er momentan über die Schwächen seiner Stücke hinweg. In »il caretto del venditore d'aceto« wich er von diesem Schema ab und entwickelte eine einfachere Handlung ohne Zuhülfenahme äußerlicher Effekte. Es wurde schon früher darauf hingewiesen, daß sich diese Farse dem Singspiel nähert. Hätte das Stück schon früher und nicht erst 1800 auf der Venezianer Bühne erscheinen können, so hätte vielleicht Foppa in dieser Farse den Dialog in Prosa geschrieben und wäre damit dem französischen Singspiel zugesteuert.

Das französische Singspiel scheint in Venedig, wenn auch nicht im Original, so doch in einer guten Kopie, im Karneval 1768 mit einer Aufführung von G. Giac. Avanzinis »Farsa al uso francese con arie in musica: Orazio finto Schieson astrologo per amore« [1]) Eingang gefunden zu haben. In den Jahren 1770, 1771 und 1772 gelangten Farsen [2]) zur

1) Textbuch in der Bibl. S. Marc. in Venedig.

2) Vgl. Wiel, a. a. O., S. 282, 288, 293, 298/99.

Darstellung, die der Librettist Giov. Dolfin »con arie in musica« gedacht hatte und die auch in dieser Form aufgeführt wurden. Das Jahr 1774 brachte im Theater S. Samuele Rousseaus »Pimmalione«[1]) und damit ein französisches Originalstück, sowie im Theater S. Cassiano die beiden Farsen »i cavalieri lunatici« und »le nozze concluse alla Zunecca« von unbekannten Autoren[2]). Erst 18 Jahre später kündigte der Theaterdirektor Diano im Theater Moisé wieder eine »Comedia in prosa ed in verso per musica, tradotta dal francese: Nina osia la pazza per amore« (Text von G. Carpani, Musik von G. Paisiello) an, die Beifall gefunden zu haben scheint, da sie im Karneval 1796 in demselben Theater wiederholt wurde[3]). Foppa, der das Venezianer Theaterleben seit seiner Jugend verfolgte und auch die französische Theaterliteratur kannte, bemächtigte sich 1793 in seinem »dramma« »Dorval e Virginia« (Musik von Angelo Tarchi) dieser Form[4]). Für Paer schrieb er 1794 zwei »comedie con musica« (»I molinari« und »I matrimonio improvviso«), in denen ebenfalls Prosateile mit Versen abwechselten[5]). Im gleichen Jahre komponierte Marco Portogalli zwei ähnliche Stücke (»Lo spazzacamino principe« und »Rinaldo d'Aste«) von einem unbekannten Verfasser[6]). Mit diesen Stücken waren, abgesehen von der Wiederholung von Paisiellos »Nina« im Karneval 1796, die Versuche, Farsen »al uso francese con arie in musica« in Venedig einzubürgern, beendet. Auch Foppa vermied es künftighin noch diese Form für seine Einakter zu wählen. Aus diesem Grunde blieb auch für die Farse »il caretto del venditore d'aceto« die Form der einheimischen opera buffa bestehen.

Können Foppas Libretti auch keinen höheren Ansprüchen genügen, so läßt sich von ihnen immerhin sagen, daß sie lustig waren und das Publikum unterhielten. Ein ähnliches Urteil läßt sich über die Texte fällen, die Rossi für Mayr komponierte.

Rossi stand im 30. Lebensjahre, als in Venedig 1798 seine erste »tragedia per musica«: »Carolina e Mexicow« mit der Musik Nic. Zingarellis in Szene ging[7]). Von da ab werden seine Texte häufiger für Venedig komponiert. In den beiden für Mayr geschriebenen Farsen »Labino e Carlotta« und »l'accademia di musica« steht er auf demselben Boden wie Foppa. Weder in der Erfindung und Gestaltung der Handlung noch in der Charakteristik der Personen unterscheiden sich die Stücke wesentlich von denen Foppas. Auch gelangt bei Rossi die Verkleidung wie die Situationskomik zu Bedeutung. Das Bestreben, Goldonis Komödien für die Opernbühne zu bearbeiten, teilte er ebenfalls

1) Wiel, a. a. O. S. 303.
2) Wiel, a. a. O. S. 306.
3) Texte in der Bibl. Marc. in Venedig.
4) Wiel, a. a. O. S. 440.
5) Texte in der Bibl. Marc. in Venedig.
6) Wiel, a. a. O. S. 456.
7) ebenda, S. 487.

mit Foppa und anderen Librettisten jener Zeit (z. B. G. Artusi[1]). Dagegen kam in den Einaktern »Originali« und »Virtuosi« seine Begabung für die Satire zum Vorschein, durch die er Foppas Texte teilweise überholte. Rossi macht sich über den Hochmut und die Schwächen der Theaterkünstler lustig, spottet über Metastasio und die Autoren von Pasticcios oder zieht über die begeisterten Musikliebhaber los. Die Charakteristik der Personen in diesen Stücken läßt ersehen, daß Rossi mit den Verhältnissen, die er zu schildern hatte, vertraut war und ihre Kehrseite mit Behagen herausarbeitete.

Romanelli, der Autor von »Adelasia e Aleramo«, zeigte sich in der opera buffa, die er für Mayr schrieb, nicht von der günstigen Seite. Weder in der Handlung noch in der Charakteristik der Personen weicht er von der allgemeinen Schablone ab, nach der auch Foppa und Rossi arbeiteten, und die Bertati anfertigen half. Während er auf Kulisseneffekte verzichtete, nützte er das alterprobte Mittel der Verkleidung reichlich aus. Dadurch daß er darauf einging, den Chor in die opera buffa hereinzuziehen, bereicherte er das dramatische Leben und erwies dem Komponisten einen besonderen Gefallen.

Der Chor war, wie noch später dargetan wird, in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts, wenn auch erst nach Kämpfen mit den Anhängern der Solooper, in die italienische opera seria eingezogen. Mayr hat daran einen großen Anteil. Es lag nahe, nun auch Chöre in die opera buffa einzuschalten. In Venedig läßt sich diese Entwicklung der opera buffa nach der vokalen Seite vom Jahre 1782 an verfolgen[2]. Diese vereinzelten Versuche fanden auch Gegner. So äußert sich z. B. Foppa in einem Briefe an Mayr vom 25. März 1809 dahin[3]: » . . . Io sono stato poco amico dei Cori, non avendo mai (sic!) veduto una opera buffa in cui il coro abbia cooperato al di lei buon andamento . . .« In Mailand ging Romanelli auf den »discreto uso dei Coristi«[4]) ein. Ihm folgte Annelli.

In Annellis beiden Texten finden sich bemerkenswerte dramatische Regungen. Annellis Volksszenen überbieten in der geschickten Einführung und in der Realistik der Darstellung das, was man in Oberitalien von solchen Szenen in der opera buffa gewöhnlich zu sehen und hören bekam. Im Aufbau einer nächtlichen Tumultszene oder in der satirischen Behandlung eines lustigen Festgelages ist Annelli vielen der zeitgenössischen Librettisten voraus. Dagegen gleichen in der Erfindung

1) s. das Textbuch »Lucrezia Romana in Constantinopoli«, farsa giocosa (Musik von Trento) in der Bibl. Marc. in Venedig.

2) s. die Venezianer Textbücher sowie Wiel, a. a. O. S. 369 ff., 392, 432, 516.

3) Nachlaß in Bonate.

4) s. den oben aus dem Nachlaß in Bonate mitgeteilten Brief Romanellis.

der Handlung und in der Charakteristik der Personen seine Stücke jenen Foppas und Rossis. Ähnlich wie bei Rossi tritt auch bei Annelli eine besondere Vorliebe für satirische Anspielungen zutage. Im Gegensatz zu Goldoni, zu den Venezianern seiner Zeit schildert er die Vertreter des Adels als unmoralische, ungebildete Leute und versetzt ihnen scharfe Hiebe. Im Verein mit Foppa, Rossi u. a. hebt er, wie schon Goldoni im »Matrimonio per astuzia«, den familiären Verkehr der Herrschaft mit den Dienern und Dienerinnen hervor.

Mazollà steht in seinen beiden Farsen, die Mayr zur Komposition vornahm, auf dem Boden der Venezianer Librettisten, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts mit der Anfertigung solcher Einakter befaßten. Mit den Mitteln niederer Komik führt auch er effektvolle Situationen herbei. Glücklicher in den Einfällen als in der Charakteristik der Personen war Buonavoglia.

Es waren lustige Stücke ohne höhere Tendenz mit großenteils possenhaftem Zuschnitt, die Mayr von den Librettisten teils freiwillig, teils unter dem Zwang eines Vertrags zur Komposition übernahm. Immerhin aber erreichten sie den Zweck, den auch die Theaterleiter im Auge hatten, das Publikum zu unterhalten. Für Mayr wurden sie, wie Kretzschmar[1]) mit Recht sagt, »die Basis der großen Erfolge« und bedeuteten das Gebiet, auf dem sich der Komponist zum Vorteil für seine opere serie Leichtigkeit und Gewandtheit in der Behandlung der Formen verschaffte. Schon die opere buffe zeigen Mayrs Eigenart.

Mayr stellt mit seinen Ouverturen zu den opere buffe, die sich weniger inhaltlich als formell von denen zu den opere serie unterscheiden, durch den leichten lustigen Ton den Zusammenhang mit der Handlung her. Die in der damaligen Zeit in Italien nicht allgemein übliche zweiteilige Form, die nach der neapolitanischen Opernsinfonie unter dem Einfluß der französischen Ouverture entstanden war, wird durchweg festgehalten. Während Mayrs Largo- oder Adagio-Einleitungen in den opere serie ausführlicher und breiter gehalten sind, schmelzen sie in den opere buffe auf 20—30 Takte, öfters sogar auf 2—4 Takte zusammen. Eine Ausnahme bilden die 1. Sätze der Sinfonien zu »Finti rivali« und »Belle ciarle e fatti tristi«. In einigen opere buffe fehlen die Sinfonien; mag sein, daß sie verloren gegangen sind, oder aus früheren Stücken herübergenommen wurden. In der Mehrzahl stehen die Sinfonien in ddur. Die vorhandenen Durchführungen weisen eine blühende Polyphonie auf, zeigen teilweise auch eine knappe Behandlung. Die Vorzüge der Mayrschen Opernsinfonien liegen weniger auf melodischem als instrumentalem Gebiet. Die Themen besitzen oft wenig Originalität und lassen Anklänge an Mozartsche Stücke und zeitgenössische italienische und

1) a. a. O. S. 33.

französische Opern hören. Dagegen weichen Mayrs Opernsinfonien in der starken Verwendung und Regsamkeit der Bläser im Orchester und in dem häufigem Gebrauch von crescendo- und anderen Klangeffekten von dem bisher in Italien üblichen Stil ab[1]).

Mayr teilt die Partituren in Secco-Rezitative, begleitete Rezitative und geschlossene Gesangsstücke. Die Secco-Rezitative zeigen keine individuellen Züge, die begleiteten nur selten motivische Durchführungen.

An Sologesängen finden wir in Mayrs opere buffe Arien, Cavatinen und Kanzonetten vertreten. Die Bezeichnung ist eine willkürliche. Am besten gelingen dem Komponisten dreiteilige Arien, zweiteilige Cavatinen und strophisch komponierte Lieder. Mit Ernst geht Mayr daran, für die Trauer, den Schmerz, die Resignation, die Sehnsucht nach Glück und Liebe einen wahren Ausdruck zu finden. An Tiefe überragt er hier teilweise gleichartige Gesänge seiner Zeitgenossen z. B. Nasolinis, Paisiellos. Die Arien des reinen Glücks, der Freude und Lust treten dagegen zurück und geraten in das seichte Fahrwasser der »Neuneapolitaner«. Desgleichen erscheinen die Szenen der Leidenschaft, der Wut, des Unwillens verblaßt und zeigen einen Mangel an dramatischer Kraft, der jedoch in der opera buffa, in der es sich bei solchen Szenen meist nur um eine gekünstelte oder verstellte Gemütserregung handelt, weniger fühlbar wird. In den strophisch komponierten Liedern schließt sich Mayr den Singspielen an, deren volksmäßige Töne und kleinere musikalischen Formen er nicht nur vorübergehend, sondern beständig verwendet und in der italienischen Oper einzubürgern sucht. Während er mit seinen größeren Sologesängen sich innerhalb der Grenzen der herkömmlichen italienischen opera buffa hält, überschreitet er diese teilweise in seinen strophisch komponierten Liedern. Mit einem sicheren Gefühl für korrekte Deklamation, die ihn bei dem Ebenmaß der Melodiebildung der damaligen Zeit selbstverständlich auch zur Wiederholung einzelner Textworte führte, vereint Mayr einen Sinn für die Verwendung von Gesangskoloraturen und -figuren zu charakteristischen Zwecken. In der Art, musikalisch zu parodieren und zu karikieren, erinnert er an Guglielmi und Anfossi. Auch zieht er einige Male die Mittel der Harmonik und Modulation heran und legt dadurch Bestrebungen an den Tag, die in Italien bisher nur vereinzelte Förderer gefunden hatten. Dabei sorgte Mayr auch für glänzende Gesangsstücke, die vornehmlich den Zweck hatten, die gesanglichen Fähigkeiten der ersten Sänger und Sängerinnen, zu denen in der opera buffa noch der Buffo kam, zu zeigen.
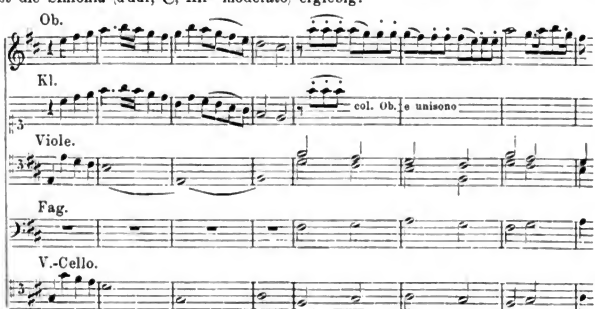
Erst in den Farsen Mayrs, die nach 1799 geschrieben sind, treten die mehrstimmigen Gesänge stärker hervor. Von da ab werden diese häufiger und umfassen nicht allein mehr Duette, Terzette und Quartette,

1) Vgl. Kretzschmar, a. a. O. S. 37.

sondern auch Quintette und Sextette. In der Ausführung der Singstimmen schwankt Mayr zwischen der chormäßigen und selbständigen Behandlung. Die Gestaltung des Finale ist ungleichmäßig. Die Szenen, welche des Nachts bei Mondschein spielen und gewöhnlich mit einem Skandal endigen, sind stimmungsvoller erfaßt und wirkungsvoller aufgebaut als die, in denen zum Tanz aufgefordert wird oder Verwicklungen gewaltsam gelöst werden. Während die Musik dort individuelle Züge des Komponisten erkennen läßt, ist sie hier auf einen festlichen Ton gestimmt, der in der damaligen opera buffa häufig zu finden ist. Das Finale der Mailänder Opern zeigt eine reichere Ausführung und in dem starken Wechsel von Takt- und Tonart, der zu kräftigen Kontrasten führt und auch zu instrumentalen Effekten Anlaß gibt, das Bestreben Mayrs, über die Schablone hinauszukommen. Darauf weist auch die Einführung der Polacca in das Finale hin, von der Mayr in seinen ersten Opern Gebrauch macht. Vom Jahre 1803 an erweitert Mayr seine opera buffa dadurch, daß er in ihr dem Chor zu seinem Rechte verhilft und so die bisherigen schüchternen Versuche dieser Art (Bianchi, Piccini, Paisiello, Portogallo) fortsetzt. Die Chöre sind durchweg für Männerstimmen geschrieben. In den Chören der Oper »Belle ciarle e fatti tristi« erreicht Mayr bereits eine ganz moderne Ausdrucksweise.

Mayrs Hauptstärke liegt schon innerhalb der opera buffa auf dem Gebiete der Instrumentation. Was Mayr hier zustande brachte, erhebt sich weit über die Leistungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen in Italien und reicht an die Instrumentationskunst Mozarts heran. In Übereinstimmung mit Nasolini[1]), Paisiello[2]), Paer[3]) und
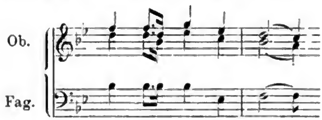
1) s. z. B. Nasolinis 1798 in Venedig (teatro Samuele) aufgeführte Farse »Il medico di Lucca« (Partitur in der kgl. Bibliothek in Dresden). An Bläsersätzen ist die Sinfonia (d dur, C, All° moderato) ergiebig:
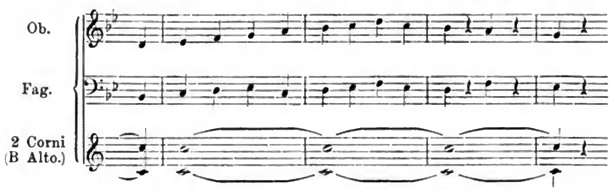


Cimarosa[4]) richtet Mayr auch in der opera buffa sein Augenmerk auf
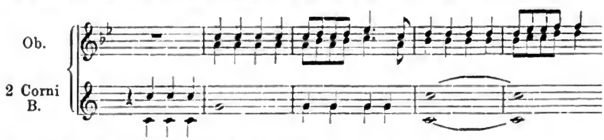
---

ferner die Arie Girardinos (16. Szene, b dur, C, All° con brio):



2) s. z. B. Paisiellos »l'amor contrastatto« (Partitur in der kgl. Bibliothek Dresden). Die Oper wurde 1790 in Venedig (teatro S. Moisè) gegeben. Beispiele für die solistische Verwendung der Bläser bieten die Sinfonia (b dur, C, Allegro),:
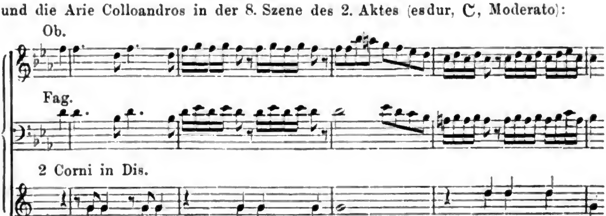


die Arie Colloandros in der 8. Szene des 1. Akts (b dur, C, Allegro),:



das Finale des 1. Akts (es dur, 2/4, Andante):
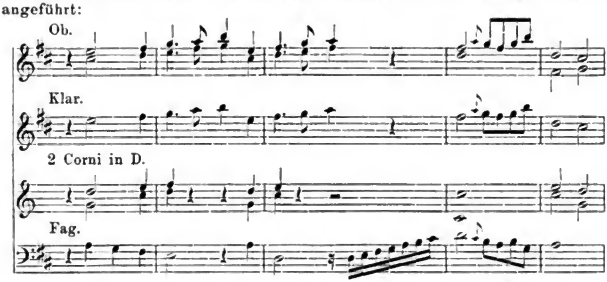


und die Arie Colloandros in der 8. Szene des 2. Aktes (es dur, C, Moderato):



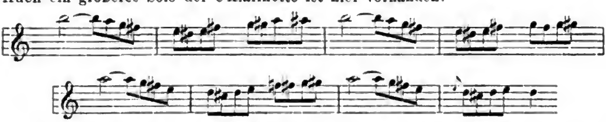
die Blasinstrumente, die schon in der Venezianer Oper sich verringert
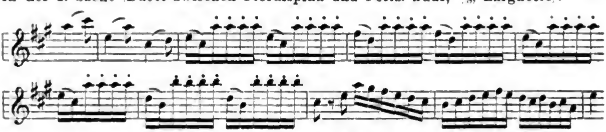
---

3) Aus der Sinfonia von Paers 1795 in Venedig (t. Moisè) aufgeführten Oper »l'intrigo amoroso« (Partitur in der kgl. Bibliothek Dresden) sei folgende Stelle angeführt:



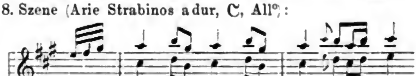
Auch ein größeres Solo der C Klarinette ist hier vorhanden:



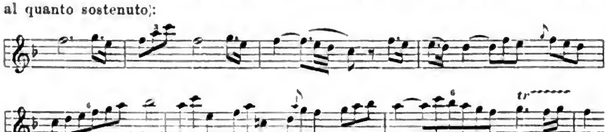
4) Cimarosas 1786 in Neapel aufgeführter, »l'impresario in angustie« (Partitur in der kgl. Bibliothek Dresden) bietet einige kurze, eingeschobene Soli der Oboen in der 1. Szene (Duett zwischen Fiordispina und Periz. adur, $^6/_8$, Larghetto):



und in der 8. Szene (Arie Strabinos adur, C, All^o):



Ein Solo der B Klarinette enthält die 11. Szene (Arie Gelindos, es dur, C, Andante, al quanto sostenuto):



hatten[1]). In der Weise, wie er die Bläser mit dem Streicherchor verbindet, von einander scheidet und zu dramatischen Zwecken ausnützt, übertrifft er, wohl Paer ausgenommen[2]), seine italienischen Zeitgenossen und folgt dem Vorbild Mozarts. Wie die Partituren der opere buffe auf Schritt und Tritt ergeben und die oben angeführten Beispiele schon des öfteren gezeigt haben, ferner wie auch der Bestand der in Bergamo vorhandenen Bibliothek des Komponisten ausweist, kannte und studierte Mayr Mozarts Opern. Wie die Melodien aus ihnen bei ihm einen solchen Eindruck hinterließen, daß er bei der Komposition sich ihnen häufig nicht entwinden konnte, so wird auch Mozarts Orchester auf ihn eingewirkt und ihn, wie Kretzschmar sagt[3]), dazu geführt haben, »sich der Methode des Unsterblichen, im Musikdrama mit den Instrumenten zu sprechen« zu bemächtigen und diese selbständig weiter zu entwickeln.

Gewöhnlich vereinigt Mayr zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten und zwei Fagotte zu einem Holzbläsersatz. In besonderen Fällen gesellen sich noch eine Pickelflöte und zwei englische Hörner hinzu. Mayr verwendet die Holzbläser zur Melodieverstärkung und Harmoniefüllung, teilt ihnen aber vor allem auch zahlreiche Solostellen und die Ausführung ganzer Ritornells zu. Vornehmlich tritt eine Solooboe, eine Soloklarinette oder ein Solofagott solistisch entweder konzertierend oder melodieführend oder die Singstimme imitierend hervor. Gerne verbindet Mayr auch die Solooboe oder die Soloklarinette mit dem Solofagott und läßt die beiden Instrumente gegenseitig ihre Figuren und Läufe nachahmen oder die Melodie in Dezimen singen. Eine größere Leistungsfähigkeit setzt Mayr bei dem Spieler der Soloklarinette voraus, wie er denn auch die Klarinetten (in c, b und a) beständig im Orchester verwendet und nur selten und vorübergehend aussetzen läßt. Aber nicht allein solistisch oder alternierend tun sich einzelne Blasinstrumente hervor, sondern sie vereinigen sich auch mit ihrer ganzen Familie, um gemeinschaftlich mit ihr ohne Beteiligung anderer Instrumente Ritornelle oder ganze Sätze auszuführen. Während Mayr die später bei Pacini und Generali beliebte Pickelflöte nur zur Oktavverstärkung der Flöte benützt, trägt er der Eigenart des englischen Horns, das er entweder einzeln oder zu zweien teils melodieführend, teils konzertierend benützt, Rechnung.

Gegenüber den Holzbläsern treten die Blechinstrumente in Mayrs opere buffe zurück. Während die Trompeten (in c, d und es) eine sparsame Verwendung finden und meist nur in den Sinfonien und Ensembles zur Belebung des Rhythmus herangezogen werden, fehlen die

1) Kretzschmar »Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis« in der V. f. M. 8, S. 28.

2) Vgl. dessen »l'intrigo amoroso«.

3) »Die musikalische Bedeutung S. Mayrs«, a. a. O., S. 39.

Posaunen hier vollständig. Dagegen spielen die Hörner (in c, d, es, f, g, a und b) eine wichtige Rolle. Sie werden teils zur Melodieführung, teils zu rhythmischen Akzenten gebraucht, in »Finti rivali« sogar zu einem Quartett zusammengestellt.

Die Streicher stattet Mayr ebenfalls mit besonderen Effekten aus, indem er sie der Situation entsprechend bald in Gluckscher Feierlichkeit unisono in Oktaven, bald nach italienischem Vorbild pizzicato oder mit Sordinen spielen, bald nach französischer Manier tremolieren läßt. Auch auf das virtuose Element nimmt Mayr in den Partien der Violinen Rücksicht. Einige Male tritt aus dem Streicherchor ein Soloviloncello hervor, um entweder seine technische Fertigkeit zu zeigen oder die Singstimme zu verdoppeln und der Melodie einen sinnlichen Ausdruck zu verleihen. Das Streben nach neuen Instrumentaleffekten veranlaßte den Komponisten, zu den Violinen noch eine Solovioline zu stellen und deren Partie virtuosenhaft zu gestalten.

Mayrs Bemühungen um die Instrumentation führten auch dazu, Instrumente heranzuziehen, deren Verwendung im Opernorchester Italiens neu oder doch wenigstens ungewohnt war. Zu diesen ist das englische Horn, die »Chitarra francese«, die Arpa und das »Pianoforte« zu zählen. Von dem englischen Horn war schon oben verschiedene Male die Rede. Die Chitarra diente wie später bei Rossini zur Begleitung der Singstimme. Der die Geliebte erwartende Bräutigam oder das verliebte Mädchen nimmt die Chitarra zur Hand und singt ein schwärmerisches Liebeslied, wobei auf dem Instrument Akkorde oder Begleitungsfiguren gebracht werden. Auch die Arpa, die Mayr in der opera seria ausnützt und Mercadante später gerne verwendet, kommt in der opera buffa, allerdings nur selten, vor. Im 3. Bilde der Oper »Da locanda in locanda e sempre in sala« befindet sich im Vorzimmer des Gasthauses ein Pianoforte; Enrico setzt sich an dasselbe, präludiert auf dem Instrument und singt dann ein Lied dazu. Die Begleitung der Chitarra, der Arpa und des Pianoforte schließt jedoch bei Mayr eine Beteilung des Orchesters nicht aus, welches diskret und teilweise pizzicato dem Instrument folgt, ohne jedoch seinen Klang zu beeinträchtigen.

Während Mayr Posaunen und Serpente in der opera buffa außer acht läßt, geht er jedoch dem Schlagzeug nicht aus dem Wege. Meist an den Fortestellen der Sinfonien setzen die Timpani ein. Zu ihnen gesellt sich einige Male wie bei Paer zur rhythmischen Belebung ein Tamburo oder Tamburlano.

Mayrs Orchester hat nicht allein den Zweck zu begleiten, oder den Singstimmen eine glanzvolle Unterlage zu geben, sondern kommt auch für die Vertiefung der Stimmung und die Charakterisierung einzelner Szenen in Betracht. So wird der Ausdruck des Schmerzes, der Trauer,

der Sehnsucht dadurch, daß ein ausdrucksvolles Solo der Oboe oder des englischen Horns mit der Singstimme einhergeht, noch gesteigert. Die Unruhe, die den Menschen vor der Ausführung einer entscheidenden Tat überkommt, sucht Mayr durch klopfende Rhythmen in den Hörnern anzudeuten. Mit einfachen Hörnerrufen und echoartigen Signalen wird in wenigen Strichen die Landschaft, mit langgehaltenen Noten in den Hörnern und Fagotten die Geisterszene gezeichnet. Trompeten mit Sordinen dienen zur Charakteristik näselnder Advokaten, Violinen, die »sul scagnadello« gespielt werden, zu satirischen Zwecken. Feierliche Akkorde des vollen Orchesters mahnen uns ebenso wie das Unisono der Streicher an ernste Szenen; geheimnisvolle Tremolos weisen auf dunkle Situationen hin.

An selbständigen Orchesterstücken findet sich, abgesehen von den Sinfonien zu den einzelnen Opern, in »Da locanda in locanda e sempre in sala« eine Verwandlungsmusik sowie eine Schilderung des Gewittersturms. Die Variationen des »cambiamento« verraten wiederum Mayrs Geschick in der solistischen Behandlung der Streich- und Blasinstrumente. In der Schilderung des Gewittersturms folgt Mayr der französischen Schule und greift zu den instrumentalen Mitteln der opera seria.

Wie in diesem Abschnitt dargetan wurde, haben Mayrs opere buffe neben offenkundigen Mängeln nennenswerte Vorzüge aufzuweisen. Vornehmlich durch die Instrumentation übten diese lustigen Stücke auf zeitgenössische und spätere Komponisten einen Einfluß aus und trugen zur Weiterbildung der opera buffa bei. Doch liegt Mayrs Größe nicht auf dem Gebiete der opera buffa.

3. Abschnitt: Die opera seria.

Glucks Reformopern konnten in Italien keinen festen Fuß fassen. Die Mehrzahl der italienischen Bühnen verhielt sich ihnen gegenüber ablehnend, und nur in einigen Städten wie Bologna, Neapel und Parma machten die Theaterleiter mit ihnen Versuche[1]. Dagegen blieb die Einwirkung der französischen Opern Glucks auf die italienischen Komponisten nicht aus. Piccinis »Roland« und Salieris »Danaïdes« liefern hierfür ebenso wie Sacchinis »Oedipe à Colone« und Cherubinis »Demophon« den Beweis. Doch drangen diese Opern in Italien nicht durch. Ihr Erfolg in Paris ermutigte aber eine Reihe fortschrittlich gesinnter, italienischer Komponisten, den Anschluß an die französische Oper auch in Werken, die nicht allein mehr für die »académie royale«, sondern für die italienischen Bühnen geschrieben wurden, zu vollziehen. Wie die Texte immer mehr den französischen genähert und später sogar diesen direkt nachgebildet wurden, so kamen jetzt in der Musik unter dem Einfluß der französischen Oper Ensemble, Chor und Orchester zu neuer Bedeutung. Unter den Komponisten, welche diesen Umschwung in der italienischen Oper herbeiführten[2], tritt gegen Ende des 18. Jahrhunderts Simon Mayr hervor.

a) Venezianer Opern 1794—1800.

Es war für den jungen Mayr überaus ehrenvoll, schon seine erste opera seria im angesehenen teatro Fenice zur ersten Aufführung bringen zu können. Der Komponist war dadurch einer mittelmäßigen Wiedergabe seines Werkes überhoben. Für das Ansehen, das Mayr schon damals in musikalischen Kreisen Venedigs genoß, spricht die Tatsache, daß ein Librettist von der Bedeutung Sografis Mayr einen Text für seinen ersten Versuch auf dem Gebiete der Oper überließ. Im Karneval 1794 ging das Erstlingswerk in Szene:

---

1) Vgl. Florimo, a. a. O., IV, S. 242 und 350.

2) Eine wissenschaftliche Darstellung der Entwicklung der italienischen Oper seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten Cimarosas, Paers und Mayrs steht noch aus. Sowohl nach der vokalen wie instrumentalen Seite machen sich seit den Reformversuchen in Parma unter Traetta (s. Kretzschmar, a. a. O. S. 32) einschneidende Veränderungen geltend.

»*Saffo o sia i riti d'Apollo Leucadio*«[1]), drama per musica del Sografi[2]). (Partitur Mss. in der biblioteca civica in Bergamo.)

Saffo, »poetessa di Mitilene«, Alceo, »poeta di Mitilene«, Faone, »cacciatore di Lesbo« und der Chor der Priester versammeln sich vor dem Tempel in Leucos. Saffo klagt über ihre Leiden, ihre Liebessehnsucht; Alceo gesteht ihr seine Liebe. Faone gedenkt schmerzerfüllt seiner verstorbenen Gattin Sirene. In Saffos Klagen mischen sich Vorwürfe gegen Faone, der sie einst wegen Sirene lieblos verlassen habe. Die Priester dringen in Saffo, Alceo und Faone, sich dem Wahlspruch der Pythia zu unterwerfen. Der nun beginnende 2. Akt führt uns in das Innere des Tempels. Saffo, Alceo und Faone erheben ihre Gebete zu Apollo, auf daß er sie erhöre und ihre Wünsche erfülle. Wiederum bittet Alceo die Dichterin, ihm ihre Liebe zu schenken; allein Saffo weist ihn schroff ab, da sie nur dem Faone angehören will. Jedoch Faones Empfindungen gelten der verstorbenen Sirene. Innig fleht er zu Apollo, die Gattin in der Unterwelt aufsuchen und bei ihr sterben zu dürfen. Pythia erscheint und stößt unverständliche Worte aus, welche durch die Priester dahin gedeutet werden, daß Saffo die Liebe Faones verloren habe. Alceo erneuert seinen Antrag, erfährt aber wiederum Zurückweisung. Faone wird vom Schlage gerührt und sieht in der Vision die verstorbene Gattin, die ihm gebietet, mit Saffo Mitleid zu haben. Unterdessen steigt Saffo zum Felsen empor, um sich in die Tiefe zu stürzen. Da kommt Faone wieder zum Bewußtsein; er eilt Saffo nach und reißt sie vom Felsen zurück. Der Schlußchor verkündet den allgemeinen Jubel über die Vereinigung der beiden Liebenden.

Sografis Operntext steht unter dem Einfluß Calsabigis wie Metastasios. Auf Calsabigi weist die einfache Entwicklung der Handlung und die Beseitigung des Intriguenspiels hin. An den »Orfeo« erinnert die innige Gattenliebe Faones, an die »Alceste« der ernste Chor der Priester. Vielleicht unter dem Eindruck des »Orfeo«, der, wie schon früher erwähnt, in Venedig in der Vertonung Bertonis gegeben wurde, schrieb Sografi schon ein Jahr vor der »Saffo« sein dramma per musica »Apelle«[3]), in dessen Vorrede er sich im Hinblick auf die Verwendung von Chor und Tanz in der Oper dahin äußerte: »Confesso essere pericolosa la novità introdotta«. In der Form und Ausarbeitung der Arien zeigt sich Sografi ebenso wie in dem versöhnlichen Schlusse des Stücks als Anhänger Metastasios.
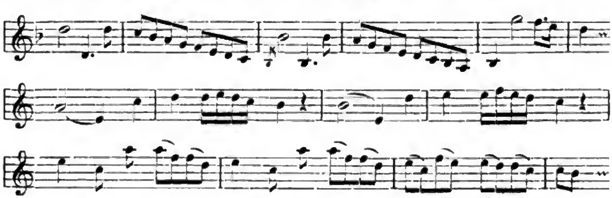
---

1) Rollenbesetzung der Erstaufführung s. Wiel, a. a. O. S. 449.

2) Antonio Simone Sografi wurde nach Klein (»Geschichte des italienischen Dramas«, a. a. O., VI, 2, S. 36) im Jahre 1760, nach Landau (»Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrhundert«, a. a. O., S. 514) im Jahre 1759 in Padua geboren, studierte im dortigen Jesuitenkolleg und wandte sich dann der Rechtswissenschaft zu. Später widmete er sich seinen schriftstellerischen Neigungen. Das Textbuch der Venezianer Aufführung von Cimarosas »Orazii e Curiazi« aus dem Jahre 1797 (Bibl. Marc. in Venedig) nennt ihn »poeta del teatro la Fenice e del teatro comico S. Angelo«.

3) Das Textbuch, zu dem Zingarelli die Musik schrieb, in der Bibl. Marc. in Venedig.
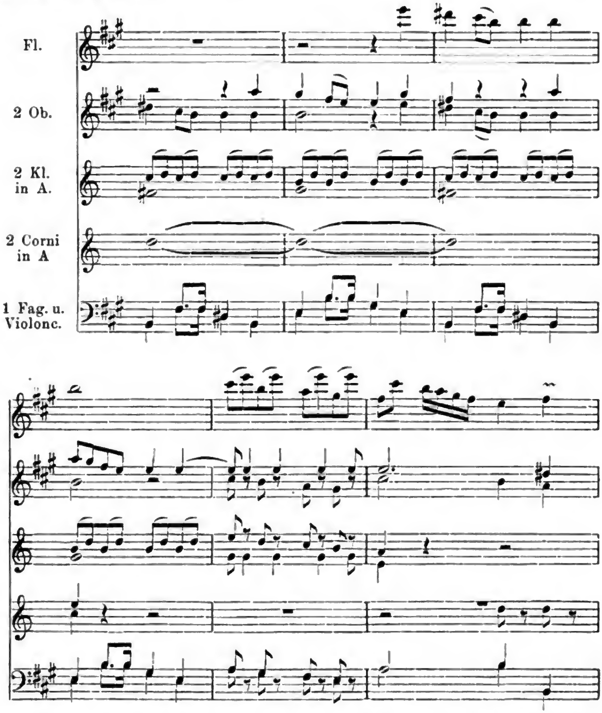
Wie Calsabigi, so hat auch Sografi die Zahl der auftretenden Hauptpersonen in der »Saffo« beschränkt. Abgesehen von den Episodenrollen der Pythia und des Oberpriesters beteiligen sich an der Handlung nur drei Personen. Unter diesen ist die Figur des Faone am glücklichsten gezeichnet. Die innige Liebe zu der verstorbenen Gattin läßt Faone den Tod begehrenswert erscheinen. Durch ein Traumbild, das ihm die Götter senden, wie durch den Entschluß Saffos, sich vom Felsen in den Abgrund zu stürzen, wird jedoch Faone gerührt. Wie häufig in der Renaissanceoper, so greift auch hier die Götterwelt in die Handlung ein. Dadurch wird es dem Librettisten auch möglich, von der alten Sage abzuweichen und das Stück nach dem Vorbild Metastasios ohne Schatten zu schließen. In der Gestalt der Saffo kehrt Sografi mehr das liebende Weib als die hoheitsvolle Dichterin heraus. Ihre Gesänge bestehen ebenso wie die Faones überwiegend aus Klageliedern. Der schmachtende Jüngling Alceo tritt gegenüber Faone und Saffo zurück. Als Gegensatz zu den ernsten Stimmungen der Sologesänge schiebt Sografi Chöre heiteren Charakters ein.

Mayr hat sich mit seiner ersten Oper überraschend gut abgefunden. Seine geistige Bildung kam ihm sicherlich zu statten und ließ ihn manche Ungeschicklichkeiten des Anfängers umgehen. Die Sinfonia der Oper bereitet auf die Handlung vor und stellt den Zusammenhang mit ihr her. Nach den festlichen Einleitungstakten des Maestoso (d dur, ₵ = 13 Takte) setzt das Allegro in d moll ein. Die Themen:



wie die kurze Durchführung tragen einen ernsten Charakter. Das Orchester besteht aus den Streichern, den Holzbläsern, einer Trompete, einem Hornquartett (zwei Corni in a, zwei Corni in d) und den Pauken. Der Sinfonia folgt beim Aufmarsch der Priester ein kurzes Instrumentalstück (es dur, ₵, Allegro maestoso), das von einer Flöte, einer Oboe, zwei Klarinetten in b, einem Fagott, zwei Hörnern in es, zwei Trompeten in b und Timpani ausgeführt wird. Das Stück ist ein regelrechter Marsch, der schon in der ersten Oper durch die Art der Instrumentierung Mayrs Bestrebungen klarlegt. Ein weiteres Instrumentalstück (a dur, C), in dem ebenfalls die Bläser vorherrschen, begleitet die Ankunft der »teoria di

Lesbo«. Das Violoncello hat hier lediglich die Aufgabe, das Fagott zu verstärken. Das Orchesterstück, das ebenfalls die Stelle eines Marsches vertritt, besteht aus drei Teilen und enthält einen originellen Mittelsatz in edur,:



der zeigt, daß Mayr schon zu Beginn seiner Tätigkeit als Opernkomponist mit der Technik und Wirkung des Bläsersatzes genau vertraut war. Es liegt die Vermutung nahe, daß Mayr diese Bläsersätze von der Bühne herab von Begleitern der Priester und der »teoria« vorgetragen haben wollte und vielleicht nur vorläufig unter dem Zwang der damaligen Theaterverhältnisse von einer solchen Vorschrift Abstand nahm.

Diese Sätze wären dann die Vorboten jener pompösen, auf der Bühne gespielten Instrumentalstücke, die Mayr in späteren Opern (z. B. Zamori I, »marcia militare con banda«) mit Absicht einschaltete und seine Nachahmer bis zur Übertreibung verwendeten.

Von den Sologesängen sind dem Komponisten die des Faone am besten geraten. Mayr schrieb dieselben für eine Sopranstimme und blieb damit den bisherigen Gepflogenheiten der opera seria treu. Die männliche Hauptrolle einem Sopranisten zuzuteilen, war am Ende des 18. Jahrhunderts bereits ein Wagnis. Die Zahl der Sopranisten verringerte sich zusehends, besonders seit Piccini die Partie des Roland für einen Bariton geschrieben und dieser Vorgang Nachahmung gefunden hatte. Da der Kastrat Girolamo Crescentini [1]) in den Jahren 1793 und 1794 [2]) in Venedig mit seiner Gesangskunst Triumphe feierte, war es begreiflich, daß die Komponisten der dort damals neu zur Aufführung kommenden Opern auf ihn Rücksicht nahmen und ihre männlichen Hauptrollen für Sopran schrieben. Zu diesen Komponisten zählte auch Mayr [3]). Faones Arien sind Klage- und Bittgesänge. In einem cavatinenartigen »Andantino« (I, 1. Szene, g dur, $^3/_4$) fleht Faone zur Gottheit. Die Streicher begleiten diskret, ein Bläsertrio (eine Flöte, eine Klarinette und ein Horn) mischt sich mit kleinen Solostellen ein. Das gefühlswarme Stück, in dem sich Mozartsche Wendungen finden, nimmt durch seine einfache, natürliche Melodie und seinen knappen Rahmen ein. In der »Vision« (II, 6. Szene) klagt Faone über sein Geschick. Mayr schreibt hier ein »Largo« (c dur, ₵, Furore), eine jener weichen, zerfließenden Cavatinen im Stile der »Neuneapolitaner«, die vom Streichquartett begleitet werden. Es entspricht dem Vorgang auf der Bühne, daß die Streicher hier mit Sordinen spielen. Den Höhepunkt erreichen Faones Gesänge in der 8. Szene des 2. Akts, in welcher der Schmerz und die Unentschlossenheit Faones zum Ausbruch kommt. Der Arie geht ein großangelegtes Recitativo accompagnato (es dur, C) vorher, das beweist, daß Mayr bereits in seiner ersten Oper mit sicherer Hand solche Gesangsmonologe, wie sie in den »Cherusci« eine Rolle spielen, und bereits in den Hauptwerken der großen Neapolitaner (z. B. Traettas »Armida«) erscheinen, auszuführen wußte. Dem Rezitativ entsprechend liegt der Schwerpunkt der Singstimme in einer sinngemäßen Deklamation, während dem Orchester die Aufgabe zufällt,
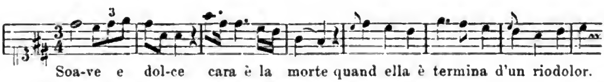
---

1) Geb. 1766 in Urbania, gest. 1846 in Neapel. Biographie s. Fétis, »Biographie universelle des musiciens« 1875, 2. Bd., S. 390.

2) Wiel, a. a. O., S. 438 ff.
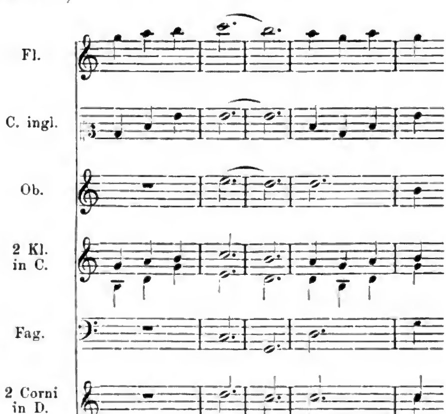
3) Zwischen Crescentini und Mayr scheint ein gutes Einvernehmen bestanden zu haben. Noch im Jahre 1823 gedenkt Crescentini des Meisters und sendet ihm von Bologna am 26. August einen langen Brief (Nachlaß in Bonate) mit der Bitte, für seine hochbegabte Schülerin Adelaide Tosi einzutreten.

nicht allein mehr akkordisch zu begleiten, sondern die einzelnen Stimmungen zum Ausdruck zu bringen und tonmalerisch zu wirken. Aus diesem Grunde begnügt sich der Komponist auch hier nicht mehr mit den Streichern, sondern stellt zu ihnen noch eine Flöte, zwei Oboen, eine Fagott, zwei Corni in es und zwei Cornettini in b. Mit den beiden letzten Instrumenten leben wohl die alten Quartzinken nochmals auf. Von den Gesangsstücken der Saffo sind die dreiteilige Sortita (esdur, C, All°) mit einem Flötensolo im Mittelsatz sowie die bewegte Szene am Schlusse der Oper dem Komponisten besser geglückt als die Cavatine (ddur, $^3/_4$), in der Saffo den Tod als Erlöser preist. Mayr fällt hier völlig aus der Rolle. Der Zuhörer gerät in Zweifel, ob die Dichterin es mit ihren Worten ernst meint, wenn sie unter pizzicato-Begleitung ganz munter singt:
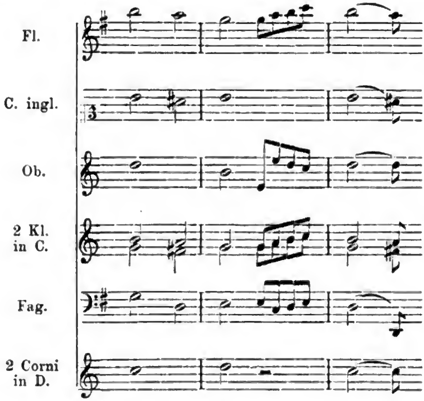


In zwei etwas seichten Arien (I, bdur, $^2/_4$; II, fdur, C) spricht Alceo (Tenor) seine Empfindungen aus.

Unter den mehrstimmigen Gesängen ist ein Duett zwischen Faone und Alceo (II) zu nennen. Die beiden Männer flehen zur Gottheit. Ein Bläsersatz (Flöte, Corno inglese, Oboe, zwei Klarinetten in C, Fagott, zwei Corni in D):



leitet das Duett ein, dessen 1. Teil (cdur, $^3/_4$) einem begleiteten Rezitativ gleicht und in seinem häufigen Wechsel von $^3/_4$ und C-Takt, von Deklamation und Kantilene an die Rezitative der alten Venezianer Oper erinnert. Erst drei Takte nach dem Anfang des 2. Teils (gdur, C), der an den Marsch der Priester in Mozarts »Zauberflöte« anklingt,:



vereinigen sich die Violinen mit den Bläsern. Die Singstimmen sind wie in den opere buffe derart behandelt, daß die eine das Thema der anderen aufnimmt, bis schließlich beide in Sexten zusammengehen oder kleine Motive gegenseitig imitieren. Das englische Horn führt vorübergehend eine gesangvolle Mittelstimme aus:



Das englische Horn, dem wir schon wiederholt in der opera buffa begegnet sind, wird also schon 1794 in Mayrs Opernorchester verwendet. Weitere Duette oder Terzette fehlen in dieser Oper. Zu Ensembles kommt es erst im 2. Akt, als zu den Hauptpersonen der Chor der Priester hinzutritt. Das Finale des 1. Akts (bdur, $^6/_8$) ist auffallend knapp gehalten. Der 2. Akt schließt nicht mit einem Finale, sondern mit einem matten Schlußchor (ddur, C).

In den Chören verrät Mayr noch nicht seine Eigenart. Immerhin vermag aber das Chorstück der Cacciatori im 1. Akt (ddur, C, All°):

»Serena il tuo pensier
Scherzza con bacco e amor
E giubbili il tuo cor
In grembo del piacer . . .«

Durch die Frische und Natürlichkeit der Empfindung zu fesseln. Das Stück ist ein richtiger Jägerchor, der sich mit den fröhlichen Triolen der Hörner, Trompeten und Pauken von den vorhergehenden Szenen scharf abhebt. Im Mittelsatz des Chors moduliert Mayr mit Rücksicht auf den Text nach a moll, wobei zwei Klarinetten eine klagende Melodie singen:



Aus der Wiederholung einzelner Melodieteile läßt sich entnehmen, daß der Komponist in diesem Stück mit der in der italienischen Musik seit langer Zeit beliebten Echowirkung rechnete. Mayr schrieb diesen Chor für zwei Tenöre und Bässe, von denen die ersteren fast durchweg in Terzen zusammengehen.

Den Arien läßt Mayr, abgesehen von dem ersten Gesang Faones, stets ein begleitetes Rezitativ vorausgehen. Die Secco-Rezitative sind im Stil der »Neuneapolitaner« abgefaßt und erstrecken sich auch auf die Worte der Pythia und des Oberpriesters.

Im nämlichen Jahre, wie die Oper Mayrs, ging auch in Paris ein »drame lyrique« gleichen Titels von Jean Martini [1]) in Szene. Von jetzt ab wurde der Stoff mehrmals zu Opernbüchern verarbeitet. In die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts fällt ein Monodrama »Saffo« von Kanne. Der Wiener Kapellmeister Joseph Weigl kannte sicherlich die beiden Stücke Mayrs und Kannes. Mit Mayrs Bühnenwerken hatte er sich wiederholt beschäftigt und für die »Ginevra« sogar einige Einlagen komponiert [2]). Kannes Werk dürfte ihm ebenfalls nicht entgangen sein. Die Erinnerung an beide ließ in ihm vielleicht den Wunsch rege werden, auch eine »Saffo« zu komponieren. Grillparzer erzählt in seiner »Selbstbiographie« [3]), daß Weigl im Jahre 1817 ihn durch Dr. Joel zur Anfertigung eines solchen Opernbuches auffordern ließ und ihm dadurch die ersten Anregungen verschaffte, diesen Stoff zwar zu keiner Oper, aber zu einem Trauerspiel zu verarbeiten.

1) Clément-Larousse »Dictionnaire lyrique«, S. 604.

2) Der gedruckte Klavierauszug dieser »Ginevra« in der kgl. Bibliothek in Berlin gibt hierüber Aufschluß.

3) Ausgabe Necker, Leipzig, 12. Bd., S. 59.

Mayrs zweite Oper fällt ins Jahr 1796. Dottore F. G. di Ferrara[1]) verfaßte den Text, eine neue Bearbeitung von Filette-Loreaux' Libretto »Lodoiska«. Mayr erhielt 1100 Lire Honorar[2]). Die Partitur der Oper ließ sich vorläufig noch nicht ermitteln[3]). Der Stoff der »Lodoiska« scheint Mayr in besonderem Maße gereizt zu haben, da er ihn als opera buffa für Parma 1797 in Aussicht nahm und 1800 für Mailand wiederum als opera seria komponierte.

Am 30. März 1796, also kurz nach der Aufführung der »Lodoiska«, schloß Mayr mit dem Direktor des Teatro Fenice einen weiteren Vertrag[4]), nach dem der Komponist für die zweite Karnevalsoper des nächsten Jahres 2100 Lire Honorar erhielt. Mayr wählte wiederum ein Textbuch Sografis. Die Oper führte den Titel:

»*Telemaco nell' isola di Calipso*«[5]), drama per musica del S. Sografi. (Partitur Mss. in der biblioteca civica in Bergamo.)

Ein heftiger Sturm, den Neptun auf Kalypsos Geheiß entfesselt hatte, bringt Telemachs Schiff zum scheitern. Nur mühsam rettet sich Telemach mit einem Teil der Bemannung an die nahe Küste der Insel Ogygia, auf der die von Odysseus verlassene Nymphe Kalypso ihre Herrschaft ausübt. Die vor der Höhle der Göttin spielenden Nymphen suchen den Jüngling von einem weiteren Vordringen abzuhalten, um ihn vor einem sicheren Tode zu bewahren. Allein Telemach tritt mutig vor die Göttin, die ihn, als er Namen und Vaterland nennt, mit Schmähungen und Drohungen überhäuft. In dem Tempel der Venus fleht Telemach die Liebesgöttin um Schutz und Rettung an. Hier findet er auch den totgesagten Mentor wieder, der ihm in harten Worten seine unmännliche Handlungsweise vorwirft. Die Gebete Telemachs verfehlen nicht ihre Wirkung. Kalypso wie Eucari, eine der Nymphen, erglühen in Liebe zu dem schönen Jüngling. Telemach entscheidet sich für Eucari. Kalypso überrascht das Liebespaar im Tempel und läßt Eucari gefangen nehmen. Vergeblich bittet Telemach die rasende Göttin um Gnade für Eucari. Im 3. Akt gelingt es endlich Mentor, Telemach zur Flucht zu bewegen. Als Kalypso den Fluchtversuch entdeckt und Telemach auf die weitere Ausführung des Planes verzichten will, stößt Mentor den Jüngling ins Wasser und schwimmt mit ihm auf ein nahes phönizisches Schiff. Die Göttin gerät in wilde Verzweiflung.

Mit diesem Libretto griff Sografi auf einen erprobten und beliebten Opernstoff zurück. Destouches, Scarlatti, Gluck, Bertoni, Zingarelli und

1) Das Bologneser Textbuch nennt von den Namen des Librettisten nur die ersten Buchstaben: F. G. di F.

2) Nachlaß in Bonate.

3) Sollte sich die Partitur dennoch in Bergamo finden, so soll die Besprechung des Werkes später noch nachgetragen werden. Bei der Besprechung der Mailänder »Lodoiska« wird auch der Text der Venezianer »Lodoiska« vergleichungsweise herangezogen werden.

4) Nachlaß in Bonate.

5) Rollenbesetzung der Erstaufführung s. Wiel, a. a. O. S. 475/76.

Lesueur sind im 18. Jahrhundert bis auf Mayr die bedeutendsten Musiker, die sich dieses Sujet zunutze machten. Sografi stellte sich mit seinem Textbuch in Gegensatz zu den italienischen Bearbeitungen des Stoffes und lehnte sich an die französischen Libretti an.

Es hatte wohl seinen besonderen Grund, daß Sografi den französischen Texten folgte. Um ihre Werke auch außerhalb der académie royale zur Aufführung bringen zu können, waren Cherubini, Lesueur, Kreutzer und Genossen darauf eingegangen, an Stelle der Rezitative auch in der ernsten Oper den gesprochenen Dialog zu setzen und ihre derart umgearbeiteten Stücke dem Theater Feydeau anzubieten. Diese französischen Stücke fanden auch außerhalb ihres Landes Beachtung. In Deutschland kamen sie in derselben Form wie auf dem Theater Feydeau zur Aufführung[1]. Anders in Italien. Im vorhergehenden Abschnitt war dargetan worden, wie die Versuche, musikdramatische Stücke mit gesprochenem Dialog in Venedig einzubürgern, scheiterten. Der gesprochene Dialog war wohl vornehmlich auch jetzt die Ursache, daß den Werken Cherubinis und seiner Genossen der Weg nach Italien verschlossen blieb. Dennoch übten diese einen Einfluß auf die italienische Oper aus. Die italienischen Librettisten griffen zu den Texten dieser französischen Opern und schnitten sie auf die italienischen Verhältnisse zu[2]. Wie beispielsweise nach 1800 Rossi die »Elisa« und Romanelli den »Raul de Crequis« den Texten der französischen Opern Cherubinis und d'Alayracs nachbildeten, so schloß sich schon vorher Ferrara mit seiner »Lodoiska« der gleichnamigen Oper Cherubinis an und so war auch Sografi mit seinem »Telemaco« den französischen Librettisten gefolgt.

Der französische Einfluß zeigt sich bei Sografi vornehmlich in der Vereinfachung der Handlung, in der Anordnung der Szenen sowie in der Einführung von Chor- und Tanzstellen. Im Gegensatz zu Glucks »Telemach« sind die Personen des Odysseus und seiner Gefährten beseitigt. Damit fällt auch das Intriguenspiel weg, das bei der Ankunft Telemachs und seiner Leute hervorgerufen wird. Wie z. B. bei Dercy ist die Handlung auf drei Akte verteilt und im 1. Akt die Ankunft Telemachs, im 2. dessen Liebe zu Eucari, im 3. die durch Mentor herbeigeführte Flucht behandelt. Wie im 1. und 2. Akt von Mozarts »Idomeneo«, dessen Text Varesco dem von Campra komponierten Libretto Danchets nachgebildet hatte[3], findet sich im 1. Akt des »Telemaco« die szenische Darstellung eines Meeressturms, die dem Komponisten Gelegenheit zur Tonmalerei geben sollte. Während z. B. Bertonis »Te-

1) s. die »Allg. musik. Zeitg.,« a. a. O., unter Cherubini, Lesueur, Kreutzer u. a.
2) Kretzschmar, a. a. O., S. 33.
3) Jahn, a. a. O., 1, S. 638.

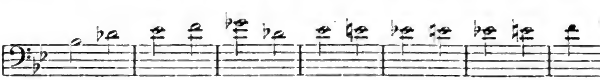
lemaco[1]« keine Chöre und Tänze enthält, fügte Sografi solche Stücke in geschickter Weise ein und entfernte sich dadurch von der italienischen Tradition. Dieser blieb er jedoch mit der Charakteristik der Kalypso treu. Die um Odysseus klagende Nymphe erglüht in heißer Liebe zu Telemach, verwandelt sich aber, als sie sich hintergangen sieht, in das haßerfüllte Weib, das nach Rache dürstet. Diese Figur zeigt eine nahe Verwandtschaft mit den Tyrannen und Intriguanten, die uns in der opera seria nach Metastasio häufig begegnen.

Im Gegensatz zu Metastasio wie zu Dercy führt Sografi einen tragischen Schluß herbei. Metastasios Stücke waren Festopern und mußten daher ohne Mißton schließen. Dercy versteigt sich am Schlusse zu einer Apotheose, in der auch die Götterwelt mitwirkt. Sografi dagegen beendet sein Stück mit einem leidenschaftlichen, wilden Gesang der Kalypso.

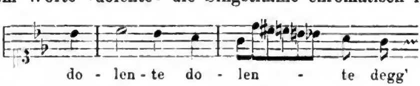
Wie im Libretto, so tritt auch in der Musik die Partie der Kalypso stark hervor. Diese war mit der damals 24jährigen, gefeierten Sängerin Guiseppa Grassini[2] besetzt, die in Vendig im Jahre 1793[3] zum ersten Male auftrat. In jedem Akte war ihr ein größeres Sologesangsstück zugeteilt. Im 1. Akt sehen wir die Göttin in Trauer, im 2. in bitterer Enttäuschung, im 3. in Verzweiflung und Wut. Mit dem Klagegesang des 1. Akts erhebt sich Mayr weit über die Musikstücke ähnlichen Charakters seiner ersten Oper »Saffo«. In g moll (C, Moderato) beginnt die Arie und läßt in der Tiefe der Empfindung echt deutsche Züge erkennen. Wie Mayr dem Worte »sola« ein Solo der Klarinette vorangehen läßt:



oder bei der Stelle »tradira dolente errante piangente degg'io languir ah il mio duol« eine klagende Melodie in den Part des Fagotts legt:



oder bei dem Worte »dolente« die Singstimme chromatisch führt,:



1) Partitur in der kgl. Hausbibliothek in Berlin.

2) Grassini wurde (nach Fétis, a. a. O., IV, S. 87) 1773 in Varese geboren und starb 1850 zu Mailand. Außerhalb Italiens trat sie in Paris, Berlin und London auf.

3) Wiel, a. a. O. S. 440.
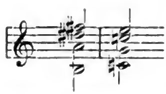
das unterscheidet ihn wesentlich von den meisten damaligen Opernkomponisten Italiens, im besonderen von den »Neuneapolitanern«. Dem italienischen Geschmack kommt Mayr mit dem »Rondo« der Kalypso im 2. Akt (e dur, C, Cantabile) entgegen, in dem er über die weichliche Melodie durch kleine Soli des Fagotts:
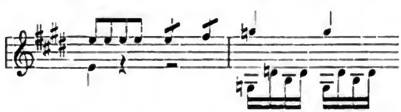


und der Flöte:
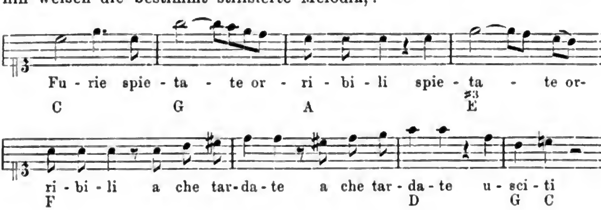


hinwegzutäuschen sucht. Doch fehlen auch hier nicht eigenartige Züge. So moduliert Mayr bei den Worten »cangia la mia sorte« von e dur direkt nach c dur:
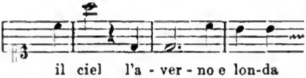


oder nach den Worten »fugga un Nume traditor« von e dur nach g dur:

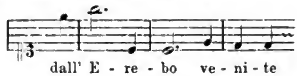


und gebraucht damit Fortschreitungen, die in der damaligen italienischen Oper sicherlich als kühn erschienen. Die Verzweiflungsarie des 3. Akts läßt den Einfluß der großen Neapolitaner ersehen und zeigt das Bestreben des Komponisten, mit den Mitteln der Singstimme die Empfindungen der verzweifelten Nymphe zum Ausdruck zu bringen. Daraufhin weisen die bestimmt stilisierte Melodik,:



die lebendige Deklamation und die Wiederkehr weiter Intervalle:





Der Situation entsprechend bringen die Violinen das erregte Motiv,:
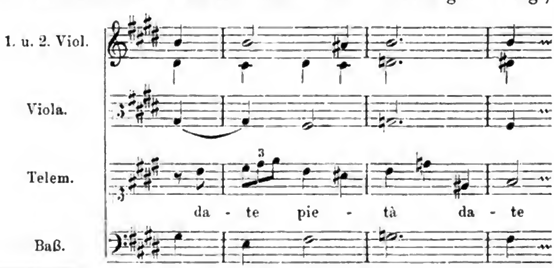


das ebenso wie das gleichzeitig auftauchende Thema der Bässe:
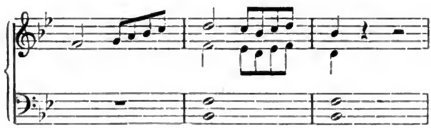


im 1. und 3. Teil der Arie durchgeführt wird. Die Sologesangsstücke der Kalypso konnten die Leistungsfähigkeit und die Gesangskunst der Darstellerin in hohem Grade zeigen. Um ermessen zu können, welche Fortschritte die italienische Oper seit der Mitte des Jahrhunderts namentlich in instrumentaler Hinsicht gemacht hatte, braucht man nur diese Gesänge Mayrs mit denen in Bertonis »Telemaco« vergleichen[1]). Der Schüler hatte den Lehrer übertroffen.

Obwohl die Rolle des Telemach für Crescentini geschrieben war, verwandten weder Sografi noch Mayr auf sie eine ähnliche Sorgfalt wie auf die Partie der Kalypso. Mit Rücksicht auf Crescentini ist der Held des Stücks wiederum ein Sopran. Von den Sologesängen des Telemach ist je eine Cavatine des 1. und 2. Akts zu nennen. Im 1. Akt fleht Telemach zur Kalypso. Die Cavatine (e dur, $^3/_4$, Largo) zerfällt in zwei Teile, von denen der erste ein getragener Satz ist und einen Anklang an Glucks »Hymne« (Iphigenie auf Tauris«, 4, Nr. 26), im 16. Takte eine fehlerhafte Modulation von h dur nach g dur bringt,:



1) Zu diesem Zwecke ist besonders Bertonis Arie der Kalypso im 2. Akt (g dur, C, All°) heranzuziehen.

während der zweite in ein bewegteres Zeitmaß (Andantino Larghetto) übergeht und bei einer starken Kolorierung des Gesangsparts einen leichten, echt italienischen Ton anschlägt, wie wir ihn aus den opere buffe (z. B. »Originali«) kennen. Die beiden Teile der Cavatine stehen zu einander in einem vom Komponisten wohl nicht beabsichtigten Kontrast und lassen eine bedauerliche Stilvermischung erkennen. Wie im »Largo« Faones im 2. Akt der »Saffo«, so dient auch hier nur das Streichorchester zur Begleitung. In der Cavatine Telemachs im 2. Akt (bdur, ₵, And. gracioso) treten zu den Streichern zwei Klar. in C und zwei Fag. hinzu, die sich, während die Singstimme aussetzt, solistisch beteiligen:
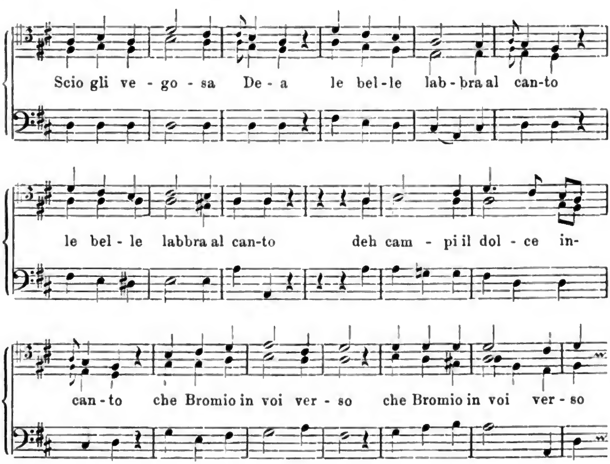


Die Cavatine, in der Telemach in beredten Worten die Liebe und ihr Glück preist, zeigt einen Mangel an dramatischer Kraft.

Unter den Nebenpersonen fesselt die Gestalt der Nymphe Eucari. Als sich nach der Sinfonia der Vorhang hebt, erblicken wir »eine herrliche Gegend der Insel Ogygia«. Eucari befindet sich am Meeresstrand und singt ein anmutiges Lied. Mayr schreibt hier ein »tempo di minuetto« (gdur, $^3/_4$), ein leichtes, zart instrumentiertes Stück, eine Mischung Haydnscher Biederkeit mit italienischer Trivialität. Die dreiteilige Arie nimmt in ihrem Mittelsatz in der Dominante bei den Worten »quell' alma dolente richiara così« eine Wendung nach dmoll. Wesentlich wird das Stück durch die Instrumentation gehoben. Am Abschluß eines jeden Teils führen die Bläser (2 Fl., 2 Fag., 2 Corni in c) kleine Solostellen aus. Im weiteren Verlauf der Handlung tritt Eucari nur mehr in den Ensembles hervor. Nebensächlich behandelt Mayr die beiden Arien Mentors (= Tenor, I, cdur, C, Moderato; II, fdur, $^6/_8$, Andantino con moto) sowie die beiden Sologesänge des Sacerdote di Venere (= Sopran, II, fdur, C, All°) und des Sacerdote di Bacco (= Baß, ddur, C, All°).

Die mehrstimmigen Gesänge finden in dieser Oper nur eine sparsame Verwendung. Im 2. Akt ist ein Duett zwischen Kalypso und Mentor (bdur, C, All° non tanto), im 3. Akt ein Duett zwischen Telemach und Mentor (esdur, $^3/_4$, Maestoso) zu nennen. Die Aktschlüsse der Oper werden ohne Finale herbeigeführt. Ein bewegtes Terzett (Kalypso, Telemach und Mentor, esdur, C, All°) steht am Ende des 1. Akts, ein in den Singstimmen frei behandeltes Duett zwischen Kalypso und Telemach (gdur, ₵, sostenuto) an dem des 2. Akts. Den 3. Akt schließt

die oben erwähnte Rachearie der Kalypso. Eine größere Ensembleszene enthält der 2. Teil des 2. Akts (gdur, $^6/_8$).

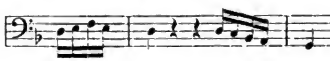
Dagegen wird der Chor in ausgiebiger Weise herangezogen. Derselbe, für zwei Tenöre und Bässe gesetzt, mischt sich entweder in die Arien Telemachs (I, esdur, C, Larghetto; III, esdur, C, All^o) und Mentors (I, cdur, C, Maestoso), oder trägt selbständige Stücke vor (I, adur, $^6/_8$, Andantino; II, adur, $^3/_4$, maestoso vivace; ddur, $^3/_4$, Andantino). Auf diese Weise kommt Abwechslung und Leben in das Schema der bisherigen opera seria. Von den selbständigen Chorstellen dürfte der 2. Akt das musikalisch wertvollste Stück bieten. Die Priester, zu denen sich auch deren Anführer sowie Eucari gesellen, bitten in innigen Worten die Göttin, »le belle labbra al canto« zu öffnen:

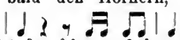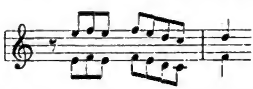


Es ist ein ungemein zartes Stück[1], das Mayr hier in die Handlung einschiebt. Wie Gluck z. B. in den Chören des »Orfeo«, so nähert sich auch Mayr hier der Liedform. In der Instrumentation sehen wir die Zusammenstellung der Streicher mit zwei Fagotten und zwei Corni in D.

1) Es möge erwähnt werden, daß Curschmann, in dessen Besitz verschiedene Mayr-Manuskripte kamen, in seinem bekannten Wiegenlied »So schlaf in Ruh« (ddur, $^3/_4$, Andante) vom 5.—12. Takte der Stelle »deh campi il dolce incanto« des Chors folgt.
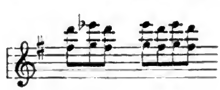
Die Sinfonia der Oper (cdur, C) geht nach 20 Takten Maestoso in ein »Andante gracioso« über, in dem die Oboe solistisch hervortritt. Die Durchführung ist eine knappe. Außer der Sinfonia finden sich an selbständigen Instrumentalstücken in der Oper ein »Seesturm« und ein »Nymphentanz« im 1. Akt, sowie ein Ballet und ein Marsch im 2. Akt. Mit diesen Stücken steht Mayr auf französischem Boden: mit ihnen gehört er zu jenen Komponisten, welche das Schema der italienischen Oper bereicherten. Die »tempesta« (dmoll, C, All°) hat programmatische Tendenz. Der Sturm bricht allmählich los, legt sich, kehrt aber immer wieder zurück, um endlich eine Stärke zu erreichen, durch die auch Telemachs Schiff zum Scheitern gebracht wird. Mit außerordentlicher Realistik und ohne Rücksicht auf Dissonanzen geht Mayr bei diesem orchestralen Ausmalen eines Seesturms zu Werke. Bald läßt er in den Bässen das unruhige Motiv:



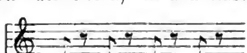
erklingen, bald den Hörnern, Trompeten und Pauken den scharfen Rhythmus  ausführen, bald die Streicher und Holzbläser in Läufen hin- und hereilen und tremolieren. Dem dmoll fügt Mayr einen fdur-Satz mit einem Motiv in den Klarinetten an,:



um jedoch bald wieder nach dmoll zurückzukehren. Schneidende Harmonien, wie wir ihnen ähnlich in Mozarts »Idomeneo« (I, 5) begegnen,:
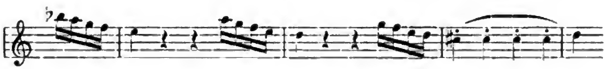


wechseln mit verminderten Akkorden . Das Orchester verstummt und nur mehr die Violinen spielen in chromatischen Gängen weiter. Aus dem Motiv der Oboen, das nun einsetzt,:
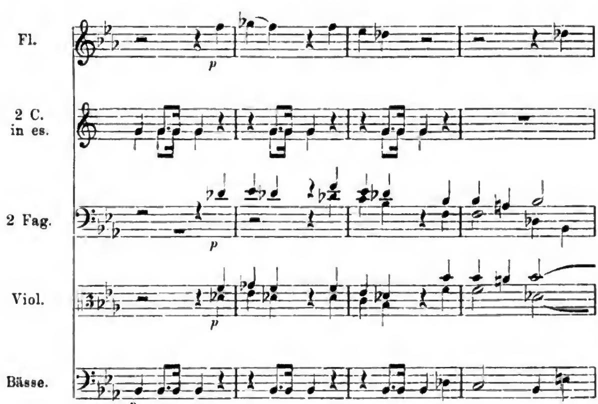


baut Mayr ein wirksames, 26 Takte langes Crescendo auf, wie wir es ähnlich auch in den opere buffe vorfanden und später von Rossini aus-
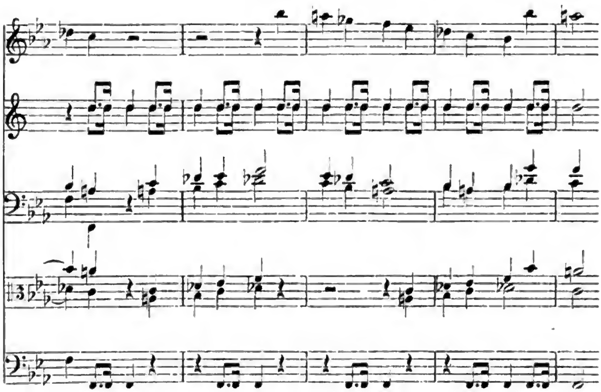
gebeutet sehen. Mit einem Male bricht das volle Orchester ab, eine Generalpause tritt ein. Wiederum ertönen scharfe Harmonien. Telemach kämpft mit den Wellen. Aber es gelingt ihm, ans Ufer zu kommen. Die Flöte spielt ein an Beethoven erinnerndes Sätzchen,:



das von der Klarinette in dur wiederholt wird. In ddur endet das Stück. Telemach ist gerettet. Mayr hat mit dieser »tempesta« ein plastisches Stück geschaffen. Den Wert desselben scheint er auch selbst erkannt zu haben, da er später öfters auf einzelne Teile des Stücks zurückgriff und selbst in seine opere buffe Einzelheiten herübernahm. In der italienischen opera seria ist diese »tempesta« wohl eines der ersten Instrumentalstücke, in denen mit einer scharfen Realistik und unter Aufbietung aller orchestraler Mittel die Zeichnung eines Naturereignisses versucht wird.

Auch der Marsch am Ende des 2. Akts ist besonders charakteristisch gehalten. Telemach sieht keinen Ausweg mehr; der Tod steht ihm bevor. Die Flöte, zwei Hörner in es, zwei Fagotte, die Violen und Bässe tragen einen feierlichen Marsch (𝄵, Marcia lento) vor:





Mit sicherem Gefühl für die Klangwirkung stellt hier Mayr Bläser und tiefe Streichinstrumente zusammen. Der Ernst, der durch das Stück geht, wie die instrumentale Einkleidung war den Märschen der italienischen Oper vor Mayr und Paer fremd. Wir werden an die Mollsätze von Bertonis im Jahre 1792 geschriebenem Chorstück »Marcia funebre e Dies irae«[1]) erinnert, das sicherlich unter dem Einfluß Glucks entstand. Es ist wahrscheinlich, daß Mayr dieses Werk seines Lehrers kennen lernte. Mayr schließt das moll-Stück mit einem verminderten Akkord ab. Die Trompeten (in b) setzen mit einem lustigen Signal ein, in das ein fröhlicher, von den Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern vorgetragener Marsch (Marcia vivace) hineinklingt. Telemach hört diese Musik und faßt frischen Mut.

Die Tanzstücke im 1. und 2. Akt zeigen den Komponisten von einer unvorteilhaften Seite. Die Thematik ist seicht und betont das Volkstümliche. Dies gilt ebenso von dem Reigen der Nymphen im 1. Akt (gdur, $^2/_4$, Andante gracioso) wie von dem »Ballo« des 2. Akts, der jedoch in der Partitur nur in einigen Skizzen vorliegt. Der Reigen ist durchsichtig instrumentiert und enthält kurze Soli der Flöten und Hörner (in g). Vielleicht wurden in den »Ballo« Tänze anderer Komponisten eingeschoben. Daraus daß Mayr nur einmal (1796) in Venedig mit der Komposition eines Ballets »Alessandro e Campasce«[2]) beauftragt wurde,

1) Partitur Mss. in der Santinischen Bibliothek in Münster i. W.

2) Wiel, a. a. O. S. 473. Eine Partitur des Stücks ist in Bergamo nicht vorhanden.

dürfte vielleicht hervorgehen, daß die Venezianer mit seiner Tanzmusik nicht einverstanden waren.

Die Rezitative geben zu keinen Bemerkungen Anlaß. Die begleiteten Rezitative treten häufiger hervor, besonders bei den Auseinandersetzungen zwischen Kalypso und Telemach sowie in den Monologen, die den größeren, geschlossenen Gesangsstücken vorhergehen.

Mayrs »Telemaco« scheint die auf diese Oper gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt zu haben. Denn in dem am 27. Oktober 1797 abgeschlossenen Vertrag[1]) wurden dem Komponisten von Cavos für die neue Oper der kommenden Spielzeit nur 1500 Lire, also 600 Lire weniger als für den »Telemaco«, bewilligt. Die neue Oper hatte den Titel:

»*Lauso e Lidia*«[2]), drama per musica di G. Foppa.
(Partitur Mss. in der biblioteca civica in Bergamo[3]).)

Lauso hatte seinem Vater, dem Thyrennerkönig Mezenzio, die Tochter des Königs von Preneste, Lidia, als Gefangene aus einem siegreichen Feldzug überbracht. Während Lauso aufs neue das Land gegen die Feinde verteidigt, sucht Mezenzio die Liebe Lidias zu gewinnen. Allein letztere weigert sich, Lauso die Treue zu brechen. Lauso kehrt siegreich aus dem Feldzug heim und erkennt, in welcher Gefahr die Geliebte schwebt. Der mißtrauische Vater beschließt, Lauso wiederum in den Krieg zu senden, um so das Liebespaar zu trennen. Schweren Herzens geht Lauso auf den Befehl Mezenzios ein. Vorher aber will er der Geliebten noch einen Brief durch seinen Vertrauten Fanore heimlich zukommen lassen. Die geheime Botschaft wird durch die Späher Mezenzios entdeckt, Fanore in den Kerker gebracht, um am nächsten Tage im Zirkus den wilden Tieren vorgeworfen zu werden. Dasselbe Los soll, wie Mezenzio der durch die Ereignisse krank gewordenen Lidia verkündet, auch seinem Sohn zu teil werden, falls sie dem Geliebten nicht auf immer entsage. Doch Lidia bleibt standhaft. Inzwischen war Lauso in den Kerker geeilt, um den durch seine Schuld ins Unglück gestürzten Freund zu befreien. Erst nach langen Bemühungen gelingt es Lauso, den Freund zu bewegen, daß er heimlich das Gefängnis verlasse. Lidia wird nun von Mezenzio gezwungen, dem grausamen Schauspiel im Zirkus beizuwohnen. Lauso wird in die Arena geführt; schon soll ein wildes Thier losgelassen werden, da stürzt Fanore unter dem Rufe »Lausus, Lausus« herein. Mezenzio erkennt nun seinen Sohn in der Arena, verzeiht, gerührt durch solche Freundschaftstreue, den beiden und verzichtet großmütig auf Lidia. Der Schlußchor preist die Ausdauer der Liebe und die Treue der beiden Freunde.

Foppa entnahm die Handlung des Textes der gleichnamigen Erzählung Marmontels[4]), an die er sich genau hält. Nur in Einzelheiten

1) Nachlaß in Bonate.

2) Rollenbesetzung der Erstaufführung s. bei Wiel, a. a. O. S. 488.

3) Eine weitere Partitur im Studio Ricordi in Mailand.

4) »Oeuvres de Marmontel«, Paris 1819, I, S. 58 ff. Marmontel (1723—1799) gehörte bekanntlich zu den Führern der Piccinisten in Paris.

weicht er von ihr ab. So beseitigt er den Kampf des Lausus mit dem wilden Tier. In der 1. Szene nach der Verwandlung im 1. Akt schiebt er einen Triumphzug des Lausus, in der 1. Szene des 2. Akts ein Schäferidyll ein, um dem Regisseur zu bunten Bildern und dem Komponisten zu Chören Gelegenheit zu geben. Von den neuen Personen, die bei Marmontel fehlen, läßt er die beiden Hofdamen, Argenide und Irene, Evander, den Vertrauten des Lausus und Cleone, den Vertrauten des Mezenzio, vorübergehend in die Handlung eingreifen, die beiden Schäferinnen Egina und Filinta jedoch nur episodisch auftreten. In der Charakteristik einzelner Personen steht Foppa unter dem Einfluß Metastasios. Foppas Mezenzio ist wie Metastasios Adriano ein grausamer Wüterich, der jedoch auch Mitleid für seine Mitmenschen empfindet. Mezenzio und Adriano werden von den Kreaturen Cleone und Aquilio beraten und zu Willkürlichkeiten verleitet. Die Figur der Lidia erinnert an die der Emirena Metastasios. Hier wie dort eine gefangene Fürstentochter, die von ihrem Gewalthaber zur Frau begehrt wird, jedoch dem Geliebten die Treue hält. Ähnlich wie bei Metastasio überstürzen sich am Schlusse der Oper die Ereignisse, und die Verwicklungen lösen sich in Wohlgefallen auf. Kaum ist Lausus der Arena entstiegen, da empfindet Mezenzio auch schon Reue über seine Tat und verzichtet großmütig auf die Geliebte.

Da Luigi Marchesi[1]) den Lausus und Angelica Catalani[2]) die Lidia sang, war es begreiflich, daß ihre Partien vom Komponisten reich ausgestattet wurden. Die Rolle der Lidia enthält an Sologesangsstücken im 1. Akt eine Cavatine (a dur, $^6/_8$, Andantino), und eine Arie (d dur, C, All° moderato), im 2. Akt eine Arie (b dur, C, Larghetto non tanto). Die Cavatine ist ein Stück von italienischem Gefühlsausdruck und besteht aus zwei Teilen. Die erste Arie ist dreiteilig mit einem Mittelsatze in a dur und wirkt ebenso wie die zweite durch die Lebendigkeit der Gesangsstimme. Da Marchesi zu den Kastraten zählte, war seine Partie für Sopran geschrieben. Im 1. Akt ist ihm eine Cavatine (es dur, C) und eine Arie (b dur, C, All° moderato), im 2. Akt ein »Rondo« (e dur,

1) Marchesi wurde (nach Fétis, a. a. O., 5, S. 447/48) 1755 in Mailand geboren und starb ebenda am 15. Dez. 1829. Zu Rom sang er 1774, im nächsten Jahre in Mailand, Venedig und Treviso. 1775 sehen wir ihn an der Münchener Oper, 1778 aber wieder in Mailand. Von da ab war sein Ruhm begründet. Nun gastierte er in Turin, Rom, Wien und Berlin, sowie in Petersburg und London. Als er 1798 in Venedig wieder auftrat, konnte er bereits auf eine langjährige Sängerlaufbahn zurückblicken.

2) Catalani wurde (nach Fétis, a. a. O. 2, S. 210 ff.) 1779 zu Sinigaglia geboren und starb am 12. Juli 1849 zu Paris. Nach Fétis trat sie zuerst 1795 in Venedig im teatro Fenice auf. Ich vermag jedoch ihr Debut erst aus dem Jahre 1797 nachzuweisen.

$^2/_4$, Largo) zugeteilt. Die Cavatine spricht den Schmerz aus, den Lausus empfindet, als er die Geliebte an der Seite seines Vaters erblickt. Der inneren Erregung des Helden entsprechend ist die Singstimme koloriert. In der Arie gibt sich wiederum sein Schmerz um die verlorene Geliebte, in dem »Rondo« sein Heldenmut und seine Opferfreudigkeit kund. Die beiden Arien des Mezenzio (= Tenor, I, bdur, C, All°; II, esdur, C, Moderato) lassen eine schärfere Charakteristik vermissen. Ein feiner Zug des Komponisten ist jedoch die Einführung eines Klarinettensolos in die esdur-Arie des 2. Akts, in der Mezenzio über sein trauriges Schicksal, ungeliebt zu bleiben, klagt. Die Nebenpersonen treten in der Oper in den Hintergrund. In einer größeren Arie (I, gdur, C, Moderato) gedenkt Fanore der traurigen Lage des Lausus und nimmt sich vor, dem Freunde nach Kräften beizustehen. Die Arie ist dreiteilig und enthält einen wehmütigen Mittelsatz in dmoll. Die kurzen Sologesänge der Argenide (I, adur, $^2/_4$, Andantino con moto) und des Evandro (II, fdur, C, All°) werden nur von den Streichern begleitet. Dagegen ist die Arie der Irene (II, cdur ₵) instrumental reicher ausgestattet.

An mehrstimmigen Gesängen findet sich in der Oper nur ein Duett zwischen Mezenzio und Lauso (I, fdur, C, Moderato). Mezenzio zeiht seinen Sohn der Feigheit, da er nicht wiederum gegen die Feinde ziehen wolle. Nach hartem Kampfe mit sich selbst, geht Lauso endlich auf den Wunsch des Vaters ein. Die Singstimmen behandelt Mayr ähnlich wie in seinen früheren Duetten. Abwechselnd nimmt die eine das Thema der andern auf, hierauf vereinigen sich beide. Die Finales des 1. und 2. Akts sind in dieser Oper weiter ausgesponnen als in den früheren opere serie und dehnen sich auf mehrere Szenen aus.

Wie in den Opern »Saffo«, »Lodoiska« und »Telemaco«, so sind auch in »Lauso e Lidia« Chöre vorhanden. Bei dem Triumphzug des Lausus im 1. Akt jubelt das Volk dem Sieger zu und besingt seine Taten. Mayr hat diesen Volkschor im Marschrhythmus gehalten. Ähnlich wie in Cherubinis »Medea« (I, Nr. 2) spielt das Orchester, in dem sich besonders die Bläser (zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Corni in c, zwei Trompeten in c) hervortun, den Marsch voraus, worauf der Chor, der wiederum für zwei Tenöre und Bässe gesetzt ist, den ganzen Teil wiederholt. Ein stimmungsvolles Pastorale im $^6/_8$ Takt (cdur) eröffnet den 2. Akt. In den Gesang der beiden Schäferinnen, Egina und Filinta, welche die Schönheit der Natur besingen, fällt der Chor der Schäfer ein. Dieses Pastorale ist eines jener zarten Chorstücke, die dem Komponisten auch in späteren Opern, wie wir noch sehen werden, besonders gut gelungen sind.

Mayr stellt der Oper ein Instrumentalstück voraus, das insofern sich von seinen früheren Sinfonien unterscheidet, als der langsame,

feierliche Einleitungsteil fehlt und sofort das Allegro (ddur, C) beginnt. Das Stück ist effektvoll gearbeitet, zeigt aber in der Erfindung der Themen eine geringe Kraft und schlägt einen durchweg fröhlichen Ton an.

Mayrs Musik zum »Telemaco« läßt gegenüber der zur »Saffo« einen bedeutenden Fortschritt erkennen. Dies läßt sich von »Lauso e Lidia« nicht sagen, wenngleich sich auch hier nicht die Eigenart des Komponisten in der Instrumentation und Chorverwendung verleugnet. Vielleicht war das rasche Produzieren, das die Venezianer Theaterleiter forderten, die Ursache, daß Mayrs Begabung sich nicht ruhig entwickeln konnte. Mayr war genötigt, für dasselbe Jahr (1798) außer der opera seria »Lauso e Lidia« noch eine opera buffa »Avviso ai maritati« und eine Farse »Che Originali« sowie eine weitere opera seria fertigzustellen. Die beiden heiteren Bühnenstücke wurden im vorhergehenden Abschnitt behandelt. Die neue opera seria, für die Mayr noch weniger als für »Lauso e Lidia«, 1320 Lire erhielt[1], führte den Titel:

»*Adriano in Siria*«[2], drama per musica in 3 atti.
(Partitur unbekannt[3].)

Ein Blick in das Textbuch überzeugt, daß Metastasio der Verfasser ist. Da das Textbuch vielfach[4] im Original und in Bearbeitungen komponiert wurde und daher bekannt war, hielten es wohl die Venezianer Buchdrucker in einem Teil ihrer Textbücher[5] zu der Oper Mayrs für unnötig, den Autor zu nennen. Daß Komponisten auch noch am Ende des 18. Jahrhunderts zu den Dichtungen Metastasios griffen, war in Venedig kein seltener Fall. In den Jahren 1792—1798 komponierten vor Mayr: Francesco Bianchi, Luigi Caruso, Marcello di Capua, Guis. Niccolini und Gaetano Marinelli Texte Metastasios. Von diesen Musikern wurden »Allessandro nell' Indie«, »Antigono«, »Achille in Siria«, »Demofonte«, »Artaserse« und »Issipile« gewählt[6].

1) Nachlaß in Bonate.

2) Rollenbesetzung der Erstaufführung s. Wiel, a. a. O. S. 492.

3) Eitner nennt (a. a. O. 6, S. 401) als Fundort einer Partitur dieser Oper die Bibliothek des conservatoire royal de musique zu Brüssel. Nach einer freundlichen Mitteilung des dortigen Bibliothekars, Dr. Wotquenne, beruht diese Angabe aber auf einem Irrtum. Alle weiteren Nachforschungen nach der Oper (auch in Venedig) blieben erfolglos.

4) Clément-Larousse zählt a. a. O. S. 8 ff. nachfolgende Komponisten vor Mayr auf: Pergolese, Caldara, Ferrandini, C. H. Graun, Ciampi, Adolfati, Perez, Scarlatti, Hasse, Galuppi, Chr. Bach, Guglielmi, Majo, Sacchini, Holzbauer, Schwanberg, Mysliweczek, Cherubini und Nasolini.

5) Das Textbuch, das Wiel (a. a. O. S. 492) vorlag, nennt den Namen Metastasios.

6) Vgl. Wiel, a. a. O. S. 436, 450, 462, 469.

Eine Inhaltsangabe des »Adriano in Siria« zu geben, erscheint wohl überflüssig, um so mehr, als auch heutzutage dieser Text unschwer zugänglich ist[1]. Bedauerlicherweise läßt sich über die Musik kein Urteil fällen.

Im nächsten Jahre (1799) stand wiederum eine Reihe neuer Bühnenwerke Mayrs auf dem Spielplan der Venezianer Theater. Die vier Farsen dieses Jahres wurden im vorhergehenden Abschnitt besprochen. Als neue opera seria, für die Mayr nur 1430 Lire erhielt[2], brachte das Teatro Fenice:

»*Adelaide di Guesclino*«[3], drama per musica di G. Rossi.

(Partitur Mss. in der Königl. Bibliothek in Berlin[4]).

Ernesto, »duca di Nemours«, zieht gegen seinen Bruder Carlo, »duca di Vandome«, zu Felde, um diesen im Auftrag des Königs zum Gehorsam zurückzubringen. Ernesto wird jedoch von Carlo gefangen genommen und nach Lille geführt. Dort geben sich die beiden Brüder zu erkennen und schließen Frieden. Zu seinem Entsetzen findet Ernesto hier seine Geliebte Adelaide di Guesclino wieder, um deren Gunst und Liebe sich Carlo bisher vergeblich bemüht hatte. Da Adelaide nicht einem Rebellen angehören will, erklärt sich Carlo sogleich bereit, Ernesto und dem König seine Unter-

---

1) Eine deutsche Bearbeitung des Stücks erschien schon 1746 in Frankfurt unter dem Titel »Hadrianus in Syrien«.

2) Nachlaß in Bonate.

3) Rollenbesetzung der Erstaufführung s. Wiel, a. a. O. S. 501.

Rollenbesetzung: Mailand 1804:
Carlo-Francesco Fiorini;
Adelaide-Lorenza Correa;
Ernesto-Anna Maria Hochkoffler;
Couci-Carlo Merusi;
Sofia-Teresa Battaglia;
Mongal-Carlo Masini;
Dangeste-Laur. Leonardi.

Rollenbesetzung: Florenz 1804:
Carlo-Giocomo David;
Ernesto-Francesco Fasciotti;
Adelaide-Felic. Vergé;
Couci-Giov. Bendassi;
Sofia-Giacinta Catenaci;
Mongal-Francesco Goffredi.

4) Weitere Partituren in der bibl. civ. in Bergamo, im Studio Ricordi in Mailand, sowie (nach Eitner a. a. O., 6, S. 401) in der großherz. Hofbibl. in Darmstadt und im Archiv des Münchener Hoftheaters. — Der Berliner Partitur liegt jenes Textbuch zu Grunde, das in der Bibliothek des liceo musicale zu Bologna die Nummer 2954 trägt und gegenüber Nummer 2953 einige unbedeutende Varianten (I: 2., 4., 6., 7., 8. Szene; II: 1., 3., 6., 7., 8., 13. Szene) aufzuweisen hat. Auf die Musik hatten diese Veränderungen keinen Einfluß.

werfung anzubieten. Allein auch jetzt weigert sich Adelaide, Carlos Wünsche zu erfüllen. Das sonderbare Benehmen Ernestos und Adelaides läßt in Carlo den Verdacht aufkommen, daß sein Bruder um die Gunst der Geliebten werbe. Als Ernesto seine Liebe zu Adelaide auch offen bekennt, droht Carlo mit seiner Rache, an deren Ausführung er auch herangeht, als Ernesto und Adelaide auf der Flucht betroffen werden. Ernesto soll auf seinen Befehl hin sterben, sobald ein Kanonenschuß von der Schanze erdröhnt. Carlos Freund Couci läßt sich unter der Zusage, daß er handeln dürfe, als wenn er selbst der Herzog wäre, zur Ausführung der Tat herbei. Der Kanonenschuß wird abgefeuert. Carlo bereut jetzt, hiezu Befehl gegeben zu haben. Als Adelaide naht und sich bereit erklärt, seine Gemahlin zu werden, wenn er den Bruder freilasse, steigert sich sein Schmerz. Carlo ist der Verzweiflung nahe und bittet Adelaide, ihn zu töten. Als diese sich weigert, will er selbst Hand an sich legen. Da erscheint Couci und verkündet, daß er wohl im Sinne des Herzogs gehandelt habe, als er Ernesto das Leben schenkte. Ernesto kommt mit Adelaide herbei, und Carlo verzeiht beiden. Mit einem allgemeinen Lobgesang auf den Frieden und die Standhaftigkeit der Liebe schließt die Oper.

Rossis Libretto folgt sowohl hinsichtlich der Handlung wie in der Gestaltung der Charaktere der gleichnamigen Tragödie Voltaires[1]). Freilich waren für das Opernbuch einige Abänderungen notwendig. So wurden die fünf Akte Voltaires in zwei zusammengezogen[2]), die Schauplätze häufiger verändert und militärische Massenaufzüge eingeschoben. Dadurch gewann das Libretto gegenüber der französischen Tragödie, der ein Mangel an Handlung vorgehalten wird[3]) an Leben, verlor aber die Feinheit der Charakterzeichnung und den Ernst der Durchführung. Der innere Kampf Adelaides zwischen Liebe und Dankbarkeit tritt bei Rossi weniger stark hervor als bei Voltaire. Während bei dem französischen Dichter der Herzog von Vendome bald als Barbar, bald als edler Ritter erscheint, einmal sogar der Geliebten gegenüber »den Blasierten spielt«[4]), legt er bei dem italienischen Librettisten ein grausames Wesen an den Tag und stellt sich dadurch mit den Tyrannen Metastasios auf die gleiche Stufe.

Die Abhängigkeit Rossis von Metastasio zeigt sich auch in dem Sentenzengehalt einzelner Arien sowie in der Einschaltung von Sologesängen an Stellen, wo die Handlung rasch fortschreitet und nicht aufgehalten werden soll. Ernestos Tod ist beschlossen. Sofia, die Ver-

1) Oeuvres complètes de Voltaire, Gotha 1784, 2, S. 120 ff.

2)

I. Akt bei Voltaire	=	I., 1.—5. Szene	bei Rossi;
II. » » »	=	I., 5.—8. Szene	» » ;
III. » » »	=	I., 8. Szene — II.	» » ;
IV. » » »	=	II., 1.—9. Szene	» » ;
V. » » »	=	II., 9.—12. Szene	» » ;

3) Rich. Mahrenholz »Voltaire Studien«, 1882, S. 60.

4) ebenda, S. 60.

traute Adelaides, stellt über die Liebe und das Unheil, das diese angerichtet habe, Betrachtungen an (II, 7. Szene):

»Oh se ognum prevedesse
Di quanti pochi beni
Di quanti gnai tu sei cagione amore
Gli adorati tuoi sarian ben rari.
Pochi assai t'ergerian templi ed altari«.

In der 3. Szene des 1. Akts meldet Couci, daß die Feinde gegen die Mauern vordringen. Trotzdem singt Carlo mit Adelaide erst noch ein langes Duett, bevor er in den Kampf eilt.
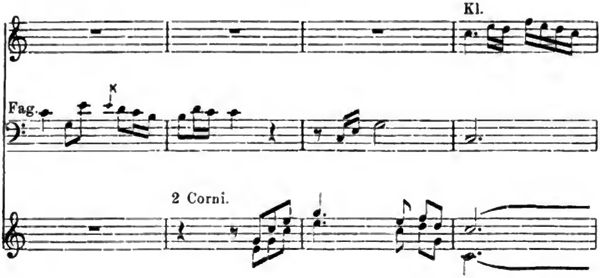
Dem Komponisten bot das Textbuch drei Hauptpartien. Die Rolle des Herzogs von Vendome schrieb Mayr für Tenor, die der Adelaide für die prima donna und die Ernestos für Sopran. Da die letztere wohl nicht mit einem Kastraten besetzt werden konnte, wurde sie bei der Erstaufführung von einer Sängerin übernommen. Domenico Mombelli sang den Carlo, Caterina Angiolini die Adelaide und Bonaventura Palazzi den Ernesto. Während weder Angiolini noch Palazzi in Venedig einen besonderen Ruf genossen und vom Leiter des Teatro Fenice nur zu diesen Aufführungen der »Adelaide di Guesclino« herangezogen wurden, feierte Mombelli[1]), wie in Rom, Neapel, Madrid und Wien, so auch in Venedig damals mit seiner Gesangskunst Triumphe.
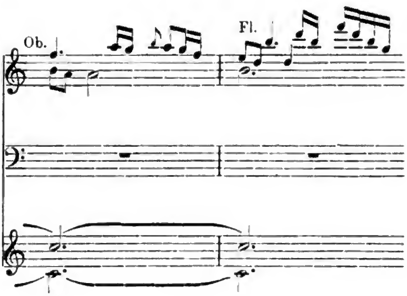
Von den Sologesängen Carlos ist das Liebeslied des 1. Akts (8. Szene, adur, C, Andante affettuoso) weniger charakteristisch als die große Gesangsszene des 2. Akts (10. Szene). In dieser zeigt sich Mayr ähnlich wie Paer im »Achilles« als Meister des sinngemäßen dramatischen Ausdrucks. Carlo fühlt Gewissensbisse. In seiner Verzweiflung sieht er im Geiste den Bruder vor sich, wie er zum letzten Gang schreitet. Die Streicher begleiten in feierlichen Oktaven die Singstimme:
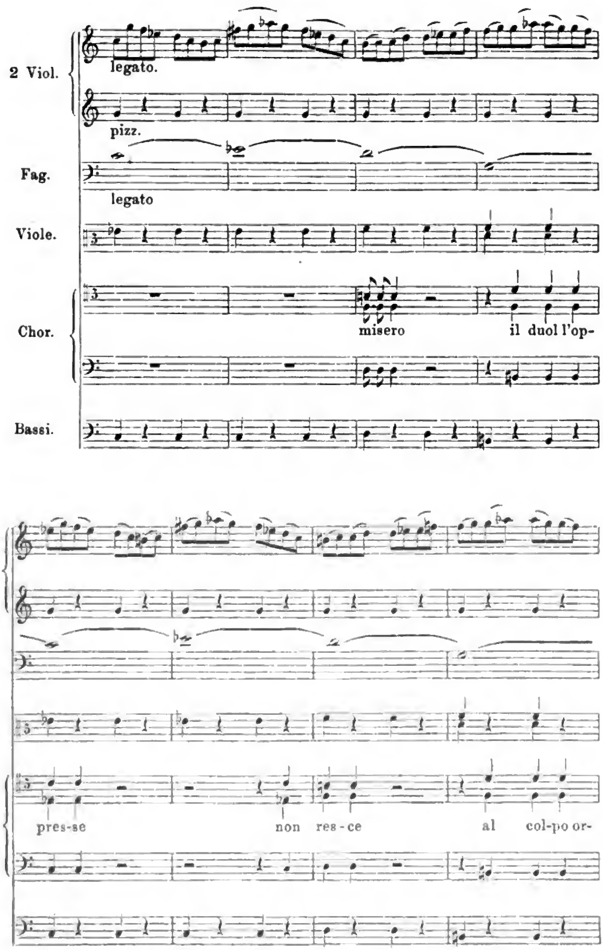


oder tremolieren geheimnisvoll, während bald eine Klarinette, bald eine Flöte klagende Melodien spielen. Carlo beklagt nun in einem »Larghetto cantabile« (cdur, $^3/_4$) sein Schicksal. Die Bläser nehmen die Melodie der Singstimme voraus:
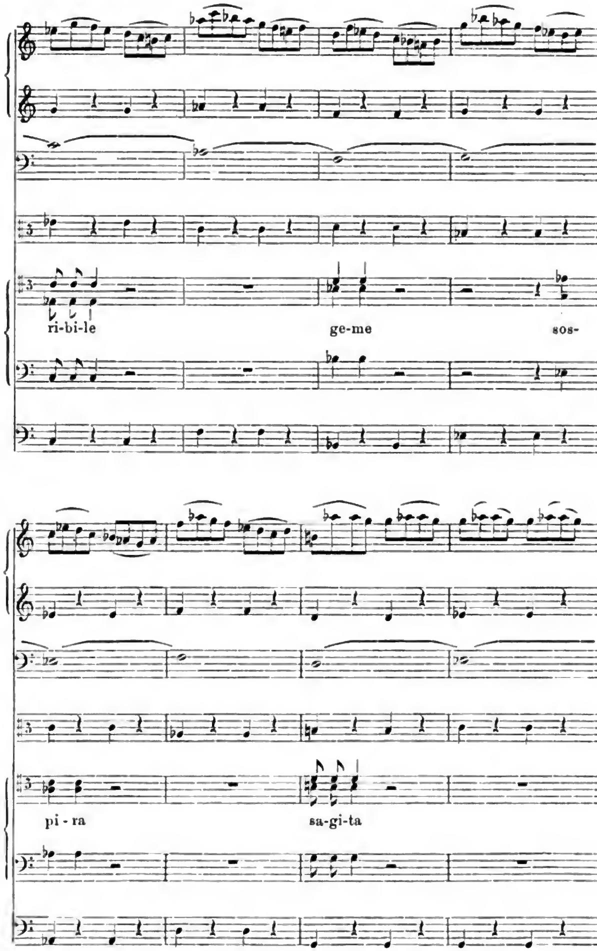
1) Mombelli ist (nach Fétis, a. a. O. S. 164) am 17. Febr. 1751 in Villanova geboren und starb am 15. März 1835 zu Bologna. Er debutierte in Parma im Jahre 1779.
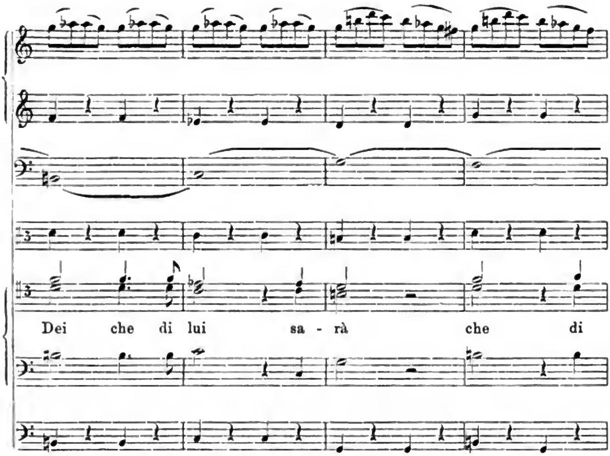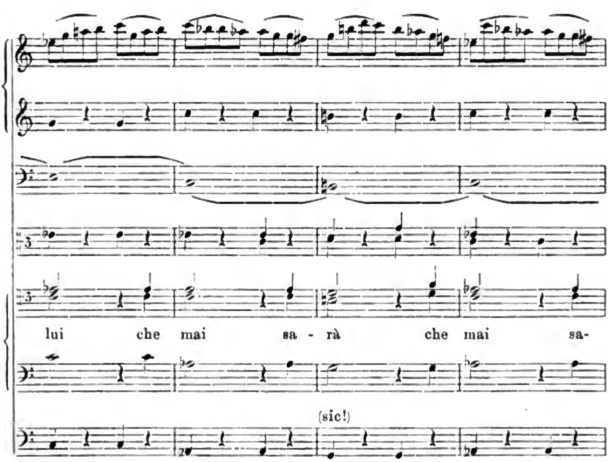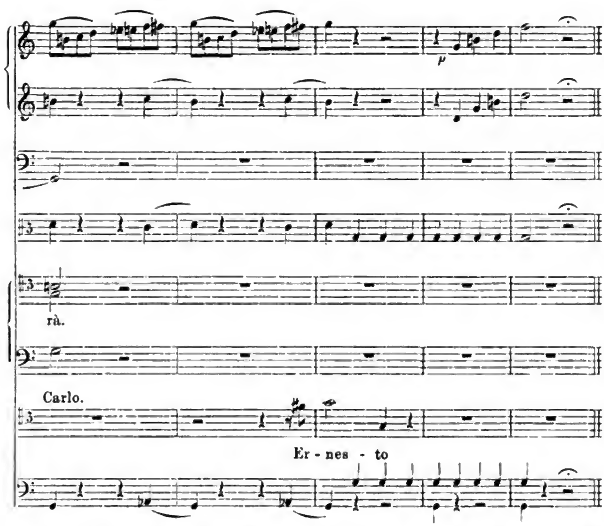




Carlo wird immer unruhiger. Aus dem »Larghetto cantabile« wird ein »Allegro«. Carlo ruft um Hilfe. Der Chor fragt zögernd nach seinen Wünschen. Plötzlich ertönt der Kanonenschuß, der das Zeichen zur Ermordung Ernestos gilt. Mit einem Male setzt der esdur-Akkord des vollen Orchesters ein, der zu dem vorhergehenden ddur kräftig kontrastiert. Verzweifelt sinkt Carlo auf einen Stuhl. Der Chor spricht in einem ernsten cmoll-Satz sein Mitleid mit dem unglücklichen Herzog aus:


2 Viol.
legato.
pizz.
Fag.
legato
Viole.
Chor.
misero
il duol l'op-
Bassi.
pres-se
non
res - ce
al
col-po or-


ri-bi-le
ge-me
sos-
pi - ra
sa-gi-ta
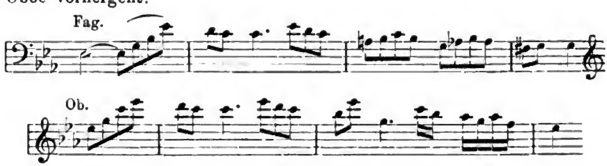

Dei che di lui sa - rà che di


lui che mai sa - rà che mai sa-
(sic!)
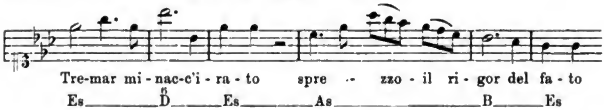


Der nun folgende Più mosso-Teil (c dur) bringt die aufs höchste gesteigerte Erregung Carlos zum Ausdruck.
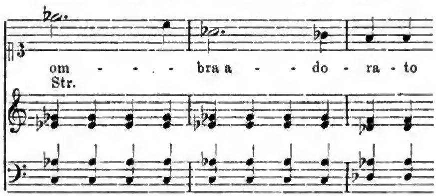
Die Gesangsstücke der Adelaide stellen an die Sängerin keine geringen Anforderungen. Die leicht kolorierte »Cavatine« der 2. Szene des 1. Akts (a dur C, Larghetto cantabile) gewinnt dadurch, daß der Komponist kurze Soli der Bläser einmischt. Eine umfangreiche Arie enthält die 8. Szene des 1. Akts, in der Adelaide dem Ernesto wiederholt Treue schwört und ihm immer wieder versichert, nur ihn und nicht Carlo zu lieben. Die Arie besteht aus mehreren Teilen. Einem nur 11 Takte langen »Maestoso sostenuto« (es dur, $^3/_4$) folgt ein »Allegro moderato« (C), dem ein Ritornell mit einem Solo des Fagotts und der Oboe vorhergeht:
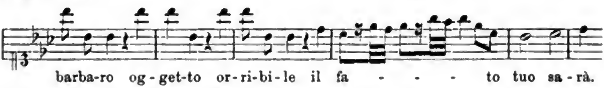


In jenem lapidaren Stil, der uns in der esdur-Arie von Teratellas »Merope«[1]) begegnet, setzt die Singstimme ein,:



während das Solo des Fagotts und der Oboe weitergeführt wird. Als Adelaide in der 12. Szene des 2. Akts von Carlo erfährt, daß Ernesto bereits tot und daher jede Hilfe vergebens sei, gibt sie ihren Schmerz und ihre Verzweiflung in einer bewegten Arie (bdur, C, All° non tanto) kund. Dem 1. Teil in bdur, der in fdur abschließt, folgt bei der Anrufung von Ernestos Schatten ein weicher desdur-Satz:
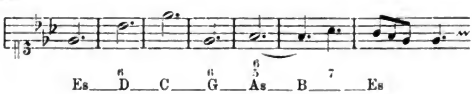


Der 3. Teil bringt die stärksten Akzente: weite Intervalle und hohe Töne. Adelaide ergeht sich in heftigen Vorwürfen und Drohungen gegen Carlo:



In der musikalischen Charakterzeichnung des Ernesto hebt Mayr das energische, ritterliche Wesen des jungen Herzogs hervor. Ernesto findet die Geliebte bei seinem Bruder und hält sich von ihr hintergangen. Seine Empfindungen kommen in einer dreiteiligen Arie (cdur C, All°) zum Ausdruck, die einen ernsten, jedoch keineswegs sentimentalen Charakter trägt. Der Mittelsatz in gdur enthält ein stimmungsvolles Klarinettensolo:

---

1)
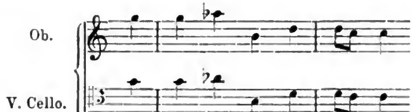



An einem »unterirdischen Orte« beabsichtigt Ernesto mit Adelaide zusammenzutreffen (II, 3. Szene). Lange harrt er in Trauer der Geliebten. Die Oboen bringen das Motiv,:



das dadurch, daß es durch die Violen in der tieferen Oktave verdoppelt wird, eine dunkle Färbung erhält. Ernesto wird infolge des langen Ausbleibens der Geliebten unruhig. Die Szene schließt mit einer dreiteiligen Arie in adur (C, Allegretto). Die Flöte nimmt die Melodie der Singstimme voraus. Bei den Worten »deh pietà clementi Dei del mio barbaro dolor« beginnt der Mittelsatz in amoll.

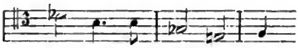
Für Sofia wie für Mongol hat Mayr je ein selbständiges Gesangsstück geschrieben. Die beiden Gesänge (I, 5. Szene, t. di menuetto, gdur, 3/4; II, 6. Szene, adur, C, All°) geben den Vertretern der Rolle Gelegenheit, ihr gesangliches Können zu zeigen, liefern aber wiederum den Beweis, daß Mayr auf die Sologesänge der Nebenpersonen oft wenig Sorgfalt verwendete.

An mehrstimmigen Gesangsstücken enthält der 1. Akt ein Duett (Adelaide und Carlo I, 4. Szene, bdur C, All°) und ein Terzett (Adelaide, Ernesto und Carlo I, 7. Szene, fdur, ₵, All°). Das Duett besteht aus drei Teilen. Zuerst imitiert der Alt den Tenor, dann rücken bei den Worten »quale angioscoso palpito« die Singstimmen näher zusammen und modulieren nach bmoll, hierauf tragen sie die Melodie gemeinsam vor. Der mittlere Teil schlägt ungewöhnlich ernste Töne an. Das ganze Stück hindurch vernehmen wir Signale der Trompeten (in B) und Hörner, die wohl auf die um die Stadt tobenden Kämpfe hinweisen sollen. Auch der Mittelsatz des Terzetts, der durch das Solo einer Oboe und eines Violoncello eingeleitet wird:
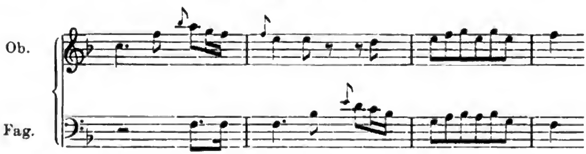


ist der Situation entsprechend ernst gehalten. Wirkungsvoll hat Mayr die Ensembleszene des 2. Akts (5. Szene) aufgebaut. Schwere esdur-Akkorde (maestoso, C) bereiten auf die Wichtigkeit der folgenden Szenen

vor: Carlo nennt seinen Bruder einen Verräter. Ernesto weist diesen Vorwurf energisch zurück (cmoll). Adelaide will jede Schuld auf sich nehmen (gmoll). Carlo läßt dies nicht gelten und ruft ihr zu:



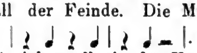
Die Streicher begleiten hier in Oktaven die Singstimme. Nun setzt der Chor »sotto voce« mit den Worten »pietà del suo dolor« ein, die er in kurzen Zwischenräumen öfters wiederholt. In dem folgenden »Più mosso« vereinigen sich Ensemble und Chor zur Ausführung eines lebendigen und belebten Satzes.

Das Finale des 1. Akts beginnt mit einem Ensemble (ddur, C, All° moderato), dem ein weicher fdur-Satz (3/4, Larghetto cantabile) angefügt ist. In diesem flehen Adelaide, Ernesto und Carlo zur Gottheit, »ihr hartes Geschick zu mildern«. Das »Larghetto cantabile« setzt mit einem kurzen Solo der Oboe und des Fagotts ein:
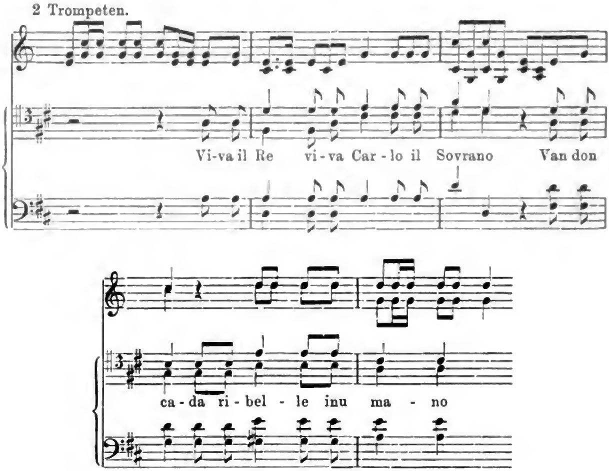


Plötzlich erklingt aus der Ferne ein Chor, die Hörner blasen Signale, ihnen antworten die Oboen, Fagotte und dann die Trompeten:



Der Rhythmus der Signale hält das ganze Stück hindurch an und geht auch auf das volle Orchester über. Der Chor nähert sich. Mit Entsetzen hört Carlo von dem neuen Einfall der Feinde. Die Musik steigert sich, der Rhythmus wird verändert: . Mit Jubel und Begeisterung (ddur, C, più mosso) ziehen alle in den Kampf. Durch die Art, wie Mayr dieses Finale anordnete und in ihm das Orchester verwendete, wurden die Schlußszenen wesentlich gehoben. Auch das Finale des 2. Akts gewann durch die Instrumentierung. Carlos Lage wird immer verzweifelter. Trompetensignale:



kündigen einen Tumult an. Der Chor der Krieger, der diesmal stellenweise vierstimmig gesetzt ist, wird von außen vernehmbar:



Noch immer halten die Trompetenrufe an. Carlo sieht jetzt keinen Ausweg mehr. Er will sich töten. Da erscheint Couci, verkündet die Rettung Ernestos (Rec. accompagnato), und alles löst sich in Wohlgefallen auf. Schließlich singt Carlo, von den Streichern pizzicato begleitet, sogar noch eine »Pollacca« (ddur, $^3/_4$). Mayr benützt hier, ohne daß es die Handlung verlangt, die Form eines Tanzliedes. Ein festlicher Chor beendet die Oper.

Selbständige Chöre finden sich in der »Introduzione« und in der 5. Szene des 1. Akts. In der ersteren feiern Kriegsleute den errungenen Sieg (bdur, C, All° maestoso). In der letzteren ziehen die Truppen mit den Gefangenen vorbei. Die Parade wird von einem Instrumentalstück (cdur, $^2/_4$, Moderato) begleitet, dessen banale Melodie von den Offizieren nachgesungen wird. Die anderen Chöre, die schon oben erwähnt wurden, greifen in die Solo- und Ensembleszenen ein. Hervorzuheben ist der oben mitgeteilte Chor der 10. Szene des 2. Akts, ein zartes Stück, das an der richtigen Stelle steht und poetisch wirkt. Wird in der 3. Szene des 2. Akts von Glucks »Alceste« die Singstimme von den ausdrucksvollen Figuren der Bratschen:

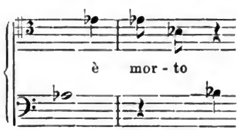


umrankt, so schlingen sich hier die klagenden Figuren der Violinen um die Chorstimmen.

Schon oben wurde erwähnt, wie Mayr begleitete Rezitative aneinanderfügt und ihnen eine Arie folgen läßt, oder wie auch zwischen die geschlossenen Gesänge solche Rezitative eingeschoben werden. Auf diese Weise entstanden jene großzügigen Gesangsmonologe, die in der Form von den großen Neapolitanern (Traetta, Jomelli) vorgebildet waren. Unter den begleiteten Rezitativen, die den Arien vorangehen, sind die der 2. Szene des 1. Akts und der 12. Szene des 2. Akts (Finale) zu erwähnen, in denen Mayr kurze Motive:
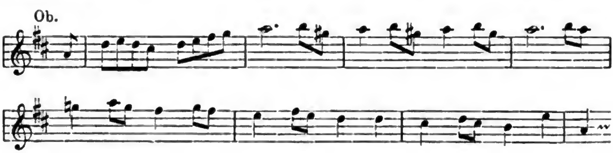


durchführt. Die Secco-Rezitative werden von Mayr öfters auch auf Textstellen ausgedehnt, die eine andere musikalische Behandlung erfordert hätten. Die 6. Szene des 1. Akts, in der Ernesto und Adelaide wider Erwarten zusammentreffen, büßt dadurch ebenso wie die 12. Szene des 2. Akts, in der Carlo der Adelaide den Tod Ernestos gesteht,:



an Bedeutung ein.

Die Oper wird durch eine »Sinfonia« in ddur eröffnet. Nach 17 Takten Maestoso, in denen die feierlichen Akkorde vorherrschen, beginnt das Allegro vivace. Dasselbe ist graziös und leicht gehalten. Die Bläser werden zum Vortrag der Themen solistisch herangezogen. So erscheint z. B. das 1. Thema anfangs in der Oboe, dann in der Klarinette (in A):



In dem Durchführungsteil werden zum Orchester Trompeten und Hörner gestellt. Auf die Handlung bereitet die Sinfonia nicht vor. Das kriegerische Element kommt in ihr noch am glücklichsten zum Ausdruck.

Das Jahr 1800 brachte zwei neue opere serie Mayrs. In Mailand gingen, wie wir noch sehen werden, »Lodoiska«, in Venedig »Gli Sciti« zum ersten Male in Szene. Für die Venezianer Oper erhielt der Komponist 2530 Lire Honorar[1]). Während die »Lodoiska« Mayrs Ruf als Opernkomponist in Mailand begründete, vermochten »Gli Sciti« keinen nachhaltigen Erfolg zu erzielen. Mayr gibt die Schuld hiefür »vari intringhi teatrali«[2]).

»*Gli Sciti*«[3]), drama per musica di G. Rossi.

(Partitur Mss. in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien[4]).

Der persische Feldherr Sozame lebt mit seiner Tochter Obeida in der Verbannung unter den Skythen. Indatiro, der Sohn Ermodanos, des Führers der Skythen, will Obeida zu seinem Weibe machen und erhält hiezu auch die Einwilligung Sozames. Allein nur widerstrebend und um sich dem Vater gehorsam zu zeigen, erscheint Obeida zu den Hochzeitsfeierlichkeiten im Tempel. Hier soll sie Indatiro ewige Treue schwören. Aber ehe sie noch zur Bekräftigung des Schwurs den heiligen Becher zum Munde führt, tritt plötzlich die Gestalt des jungen Perserkönigs Atamaro aus den Reihen der Skythen hervor. Obeida erkennt den früheren Geliebten und fällt ohnmächtig

---

1) Nachlaß in Bonate.

2) Cenni autobiogr., a. a. O. Die ganze Stelle lautet: »Quest' opera venne per vari intrighi teatrali tolta dalle scene dopo la seconda recita — mà dovette essere ben tosto rimmessa a richiesta ed acclamazione universale del giusto publico. Ne fu apprezzato particolarmente il quartetto del secondo atto dalla fu Imperatrice Maria Teresa seconda consorte del regnante Imp. Francesco«.

3) Rollenbesetzung der Erstaufführung s. Wiel, a. a. O. S. 514.

Rollenbesetzung der Wiederholung in Venedig 1801:

Ermodano = Serafino Roani;	Sozame = Pietro Richi;
Indatiro = Luigi Benedetti;	Zulma = Elena Conti;
Obeida = Mar. Anna Spezio Loisi;	Ircano = Giov. Bendassi.
Atamaro = —	

Rollenbesetzung: Florenz 1802:

Ermodano = Guis. Tommasini;
Indatiro = Francesco Fiorini;
Atamaro = Pietro Matucci;
Obeida = Teresa Gioia;
Sozame = Pietro Soram;
Zulma = Margherita Grandi;
Ircano = Francesco Rossi.

4) Weitere Partituren in der bibl. civica in Bergamo und im Studio Ricordi in Mailand. Einzelne Orchesterstimmen in der kgl. Biblioth. Dresden.

zu Boden. Sozame ist außer sich; die Skythen aber schöpfen Verdacht gegen Atamaro und seine Schar, die erst vor kurzem in freundschaftlicher Absicht in ihr Land gekommen waren. Im 2. Akt treffen Indatiro und Atamaro zusammen. Der Zweikampf soll den Besitz Obeidas entscheiden. Aus Gründen der Menschlichkeit schlägt aber Atamaro vor, die Entscheidung der Obeida selbst zu überlassen. Indatiro geht hierauf ein. Die Wahl der unter dem Einflusse ihres Vaters stehenden Obeida fällt wider Erwarten auf Indatiro. Nun versucht Atamaro mit Gewalt in den Besitz des geliebten Mädchens zu kommen. Er überfällt hinterlistigerweise mit seiner Schar die Skythen, wird aber zurückgeschlagen und zur Flucht gezwungen. Obeida zeigt dem Verfolgten einen verborgenen Pfad. Beide werden jedoch von den Skythen aufgegriffen. Sozame bringt seine Tochter in den Tempel, Atamaro wird von Indatiro zum Zweikampf aufgefordert. Letzerer bleibt jedoch unentschieden. Ein Gerücht von Indatiros Tod dringt zu Ermodano. Im Tempel soll Atamaro getötet werden. Doch Obeida erklärt sich bereit, für Atamaro zu sterben. Als sie sich das Messer in die Brust stoßen will, stürzt plötzlich Indatiro herbei und entreißt ihr die Waffe. Indatiro erkennt, daß Obeida nur aus Gehorsam gegen ihren Vater ihn erwählt habe und verzichtet großmütig auf ihre Hand. Atamaro und Obeida werden vereinigt. Indatiro befiehlt seinem Volke, das grausame Gesetz der Rache abzuschaffen und die freie Wahl der Frau zu achten, damit man die Skythen nicht der Unmenschlichkeit zeihe. Ein allgemeiner Jubelgesang beendet das Stück.

Rossi entnahm den Stoff für sein Textbuch wiederum einem dramatischen Werke Voltaires, der fünfaktigen Tragödie »Scythes«[1]). Während Rossi sich in der »Adelaide di Quesclino« bei geringen Abänderungen an das französische Vorbild hielt, weicht er in »Gli Sciti«, abgesehen von der Verminderung der Aktzahl und dem Wechsel der Szenen, wesentlich von jenem ab. Die Person des Ermodano tritt bei Rossi zurück, die des Indatiro stärker hervor. Voltaire verleiht dem Indatiro einzelne Züge des Vorkämpfers für »égalité et liberté«, ohne aber deswegen »die ungeschminkte Naturwüchsigkeit fast in Rousseaus Manier auf Kosten der höfischen Kultur verherrlichen« zu wollen[2]). Rossi geht dagegen weiter. Sein Indatiro ist der glanzvolle Vertreter einer neuen Zeit, der Verkünder der Humanität, das Muster eines von der Überkultur noch nicht ergriffenen Naturmenschen. Um die Handlungen Indatiros desto idealer erscheinen zu lassen, wird diesem in Atamaro ein Bösewicht Metastasioscher Herkunft gegenübergestellt. Die bei Voltaire bestimmt gezeichnete Obeida stellt Rossi bald als unschlüssiges, bald als zielbewußtes Mädchen dar. Einen verhängnisvollen Fehler aber beging Rossi dadurch, daß er den tragischen Ausgang, den das Stück bei Voltaire und auch im Libretto von Niccolinis »Sciti«[3]) nimmt, abänderte
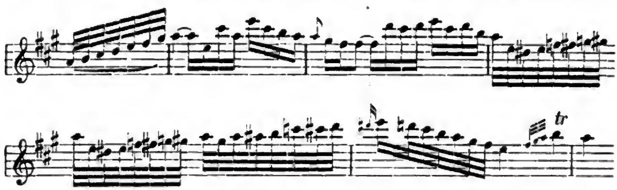
1) Oeuvres complètes de Voltaire, Basel 1784, 5, S. 228ff.

2) Mahrenholz, a. a. O. S. 82/83.

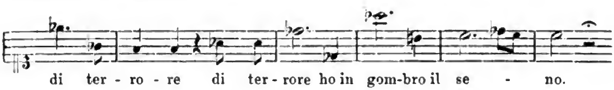
3) Textbuch in der Bibl. des liceo mus. zu Bologna. Nach Florimo, a. a. O., II., S. 294 wurde die Oper 1799 in Mailand gegeben.

und nach dem Rezept Metastasios die glückliche Vereinigung der beiden Liebenden uns vorführte. Auf diese Weise nähert sich das Stück von der 15. Szene des 2. Akts an jenen Texten, die in ihren oberflächlichen Begründungen und starken Unwahrscheinlichkeiten auf das Niveau der Libretti der opera buffa herabsanken. Als in der Schlußszene Indatiro das Liebespaar auffordert, ihn zu umarmen, nimmt der Text noch eine Wendung zum Rührstück.

Mayr schrieb für die Partie der Obeida, die in der Erstaufführung von der wenig bekannten Sängerin Teresa Doliani übernommen wurde, an geschlossenen Sologesangsstücken im 1. Akt eine Cavatine und eine Arie, im 2. Akt eine Arie. In der Cavatine (3. Szene, a dur, $^3/_4$, Larghetto) fleht Obeida zum Gott Amor, ihr den Frieden zu geben. Wie im Ritornell die Holzbläsergruppe, und zwar besonders die Flöte,:



so ist im Verlauf des Stücks auch die Singstimme auf den äußeren Effekt hin gearbeitet. In den beiden Arien dagegen erhebt sich die Musik zu einer bemerkenswerten Höhe. Als Obeida in der 9. Szene des 1. Akts plötzlich Atamaro in ihrer Nähe sieht, wird sie verwirrt und verliert die Fassung:
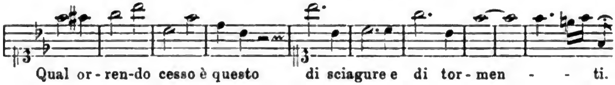


Doch Obeida rafft sich auf, und in verstellter Heiterkeit erklärt sie den Anwesenden, nun an den Hochzeitszeremonien weiterhiu teilnehmen zu können. Im Gegensatz zu dem Pathos des 1. Teils der Arie schlägt nun Mayr einen leichten Ton an. Obeidas Worte finden jedoch bei den Skythen keinen Glauben. Halblaut mischt sich der Chor in die Arie ein: »mostra l'alma in van serena, vuol l'affanno in van celar«. Die Arie der 13. Szene des 2. Akts offenbart Obeidas Unruhe. Obeida ist über den Ausgang des Zweikampfes in Ungewißheit. In einem »Larghetto cantabile« (b dur, $^3/_4$) fließt die Singstimme dahin, deren Melodie von Fagott und Klarinette vorausgenommen wird. Jetzt ertönen

»aus der Ferne« die Rufe des Chors »Ah sventurato« (esdur, moderato). Das Orchester wird belebter, die Streicher bringen staccato den Rhythmus:
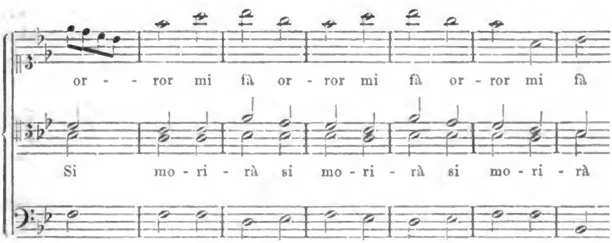


Obeidas Unruhe steigert sich. Als nun von außen die Worte »Si morirà« vernehmbar werden, erfaßt Obeida Furcht und Schrecken:



Mit einem Male setzt das Orchester aus und nur mehr die Violinen spielen weiter:
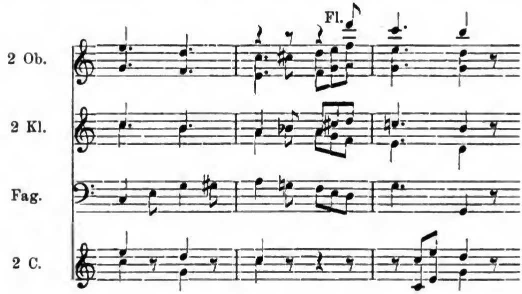


Wiederum setzt der Chor sowie Obeida ein, und über den breiten Akkorden des Chors schwebt die Solostimme in hohen Lagen:
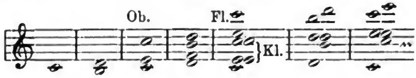


Die Partie Atamaros war von dem Komponisten für einen Sopran gedacht. Wie aber bei der Erstaufführung der »Adelaide di Quesclino«, so wurde auch bei der der »Sciti« die Rolle des Sopranisten mit einer Sängerin besetzt. Diesmal war es keine geringere als Angelica Catalani. Die Sologesänge des Atamaro sind Bravourarien, in denen das virtuose Element vorherrscht. Ebenso wenig wie in der Arie der 6. Szene (esdur, C, Largo), mit der Atamaro das Land der Skythen begrüßt, ist in jener der 11. Szene des 1. Akts (cdur, C, Maestoso), in welcher Atamaro seine Liebe zu Obeida dem Sozame offen bekennt, das Vordrängen des Koloraturgesangs textlich begründet. Freilich ver-
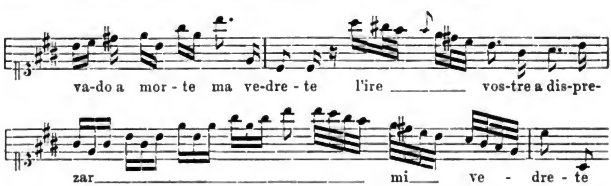
steht Mayr durch die Einmischung der Bläser, die besonders in der 2. Arie das »Andante gracioso« stimmungsvoll einleiten:



und die Verwendung längerer Crescendos, in denen, wie später bei Rossini, ein Motiv von der Tiefe in die Höhe steigt,:



zu blenden. Auch das »Rondo« Atamaros in der 15. Szene des 2. Akts (adur, C, Larghetto) ist, wie schon eine kurze Stelle zeigt,:



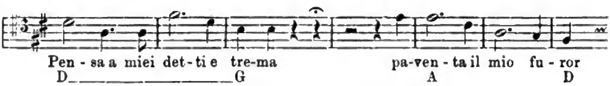
durch Koloraturen überladen. Doch erscheinen diese hier durch den Ausbruch der Verzweiflung Atamaros motiviert.

Die Partie Indatiros war dem Tenoristen S. de Lorenzi übertragen, der erst 1799 zum ersten Male die Venezianer Bühne betrat[1]). In der Arie der 6. Szene des 1. Akts (cdur, C, All°) legt Indatiro seinen geraden, ehrlichen Sinn und sein gastfreundliches Wesen an den Tag. Mayr behandelt hier die Singstimme einfach und natürlich und stellt
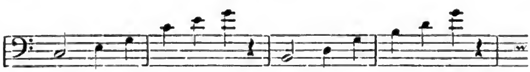
1) Wiel a. a. O. S. 502.

ihr den Chor zur Seite, der die Behauptungen seines Führers bekräftigt. Am Schlusse läuft die Arie auf einen festlichen Marsch hinaus, dessen Trivialität nach dem vorhergehenden Allegro- und Andantesatz um so aufdringlicher wirkt. In der Arie der 5. Szene des 2. Akts (esdur, $^3/_4$, Larghetto) preist Indatiro seine Braut und ihre kluge Entscheidung. Auch hier vermeidet Mayr in der Singstimme größere Koloraturen und Verzierungen, die er dagegen den Bläsern zuteilt. An Soloinstrumenten verwendet Mayr hier eine Flöte und ein englisches Horn, die teils zusammenspielen, teils sich gegenseitig ablösen. Durch die Einführung des englischen Horns gibt Mayr der Arie einen wehmütigen, träumerischen Charakter.

Sozame und Ermodano kommen erst im 2. Akte zu Sologesängen. Sozame warnt in der 4. Szene seine Tochter vor einem unbedachtsamen Schritt und gebietet ihr, seinen Wünschen gemäß zu handeln. Mayr steht mit dieser Arie des Sozame, wie schon der Anfang zeigt,:



unter dem Einfluß Cherubinis (z. B. »Lodoiska« II, Nr. 12, Arie Floreskys). Ermodano ruft in der 14. Szene sein Volk zur Rache der frevelhaften Tat Atamaros auf. Die Würde des Königs deutet Mayr im Orchester durch breite Oktavengänge an:



Ähnliche instrumentale Illustrationen verwendeten die unter dem Einfluß Glucks stehenden französischen Komponisten zur Charakteristik der Oberpriester.

An mehrstimmigen Gesangsstücken enthält der 1. Akt ein Terzett (4. Szene, Obeida, Indatiro, Sozame, bdur, C, All° moderato), in dem Oboe und Fagott solistisch hervortreten, der 2. Akt ein Duett zwischen Obeida und Atamaro (10. Szene, bdur, $^2/_4$, sostenuto) und ein Quartett (11. Szene, Obeida, Atamaro, Indatiro, Sozame, cdur, C, All° risoluto). Das Duett ist lebhaft gehalten und wird durchweg von Triolen begleitet. Die Singstimmen gehen häufig in Terzen zusammen und sind stark verziert. In dem Quartett, das nach Mayrs Angabe[1]) den besonderen Beifall der Kaiserin Maria Theresia gefunden haben soll, nimmt die Melodik

1) Cenni autobiogr., a. a. O., ferner s. Anmerk. S. 172, 2.

eine bestimmtere Gestalt an. Eine Ensembleszene mit Chor findet sich in der 7. Szene des 1. Akts (esdur, C, sostenuto). Das seltsame Benehmen Obeidas im Tempel erfüllt den König, Indatiro, Sozame und die anwesenden Skythen mit Angst und Schrecken. Alle beklagen die unglückliche Braut. Die Singstimmen sind hier chormäßig behandelt. Während der 2. Akt mit einem Jubelchor endet, hat der 1. Akt ein richtiges Finale. Einem süßlichen Liebesduett zwischen Obeida und Atamaro (ddur, C, All° maestoso) folgt eine breitangelegte Szene mit Ensemble und Chor, die von dramatischem Leben erfüllt ist.

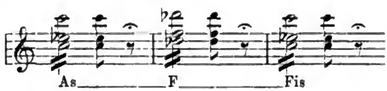
In den Chören liegt der Schwerpunkt dieser Oper. Der 1. Akt enthält nicht weniger als sechs (Introduzione, bdur, C, All° maestoso; 6. Szene, cdur, C, All°; 7. Szene, cdur, $^2/_4$, Andante con moto und esdur, C, sostenuto; 8. Szene, fdur, All°; 12. Szene, ddur, C), der 2. Akt sieben Chorstellen (1. Szene, cdur, C, All°; 4. Szene, adur, C, maestoso; 11. Szene, cdur, C, più presto; 13. Szene, esdur, C, moderato; 15. Szene, esdur, C, Largo maestoso; adur, C, Larghetto; 17. Szene, adur, $^2/_4$, moderato). Der Chor wird in der 7. Szene des 1. Akts und in der 4. Szene des 2. Akts von Priestern, in den übrigen Szenen von den skythischen Kriegern gebildet und ist durchweg für zwei Tenöre und Bässe geschrieben. Die Priesterchöre klingen ernst und würdevoll; die Skythenchöre naturwüchsig und einfach. In den letzteren treffen wir in den Singstimmen nicht selten Oktavengänge und sogenannte Murkybässe, um die Skythen musikalisch zu charakterisieren. Mayr läßt den Skythenchor jedoch nicht nur an den Freuden, sondern auch an den Leiden seiner Fürsten teilnehmen. Mit Obeida brechen die Skythen in Klagen aus, mit dem König schreien sie um Rache. Diesen feinen Zügen in der Chorausnützung Mayrs stehen aber auch Stellen ungünstiger Wirkung gegenüber. Dadurch, daß der Chor bei jeder Gelegenheit sich in die Arien und Ensembles einmischt oder selbständige Stücke vorträgt, wirkt er zuweilen vordringlich. Dies um so mehr, als er sich nicht immer, wie z. B. bei Gluck, auf die Wiedergabe kürzerer Stellen beschränkt und außerdem teilweise einen vergnügten Liedertafelton anschlägt. In dem trivialen Jubelgesang am Schlusse der Oper teilt Mayr den Chor in »Soli« und »Tutti«.

Die Rezitative der »Sciti« sind ungleich geraten. Die Secco-Rezitative wendet Mayr auch in Szenen an, in denen die Situation eine instrumentale Ausarbeitung verlangt hätte. Obeida und Indatiro schwören in der 9. Szene des 1. Akts, sich einander die Treue zu halten. Die heilige Handlung büßt dadurch, daß die Rezitative der beiden nur vom Cembalo begleitet werden, an Feierlichkeit ein. Die wichtige 5. Szene des 2. Akts, in der Obeida sich für Indatiro entscheidet, behandelt Mayr ebenfalls in Secco-Rezitativen. Diese erstrecken sich im 2. Akt auch auf

die Vorgänge der 6. bis 10. Szene. So kommt es, daß sich in diesen Szenen ein Mangel an dramatischer Kraft fühlbar macht. Während diese Szenen abfallen, wird die Wirkung anderer dadurch, daß der Komponist in ihnen das Orchester zur Begleitung der Rezitative heranzieht, erhöht. Wie schon in der »Saffo«, so benützt Mayr auch hier in den begleiteten Rezitativen das Orchester zur Tonmalerei. In der 6. Szene des 1. Akts tritt Atamaro auf. Wehmutsvoll singt er: »questa è dunque la Scizia e qui Obeida respira«. Kurze Soli der Klarinette und Flöte sagen uns, was Atamaros Herz bewegt. In der 11. Szene des 1. Akts kommt es zwischen Atamaro und Sozame zu einer Auseinandersetzung. Sozame rät dem Perser, sich Obeida aus dem Sinn zu schlagen. Doch bestimmt antwortet Atamaro, daß er seine erste und einzige Geliebte nicht vergessen könne und wolle. In diesem Rezitativ bringen die Streicher wiederholt das energische Motiv:



Obeida und Atamaro nehmen in der 10. Szene des 2. Akts von einander Abschied. Sie wollen auseinandergehen, da ertönen »da lontano« Trompetenrufe, in welche die Oboen, Flöten und Hörner einstimmen. Als diese verstummen, ertönt ein von zwei Klarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern vorgetragener Marsch von einfachster Struktur. Flöten und Oboen treten zur Verstärkung hinzu. Die Skythen rücken immer näher heran. Die Streicher setzen ein, und ein crescendo des ganzen Orchesters wird herbeigeführt, das in den Akkorden:



seinen Höhepunkt erreicht. Im gleichen Augenblick erscheinen Indatiro, Sozame und die Skythen und erblicken Obeida und Atamaro. Es ist bemerkenswert, wie Mayr hier trotz der dürftigen Melodik und einfachen Harmonie durch die Kunst seiner Instrumentation überraschende Wirkungen erzielt. Dadurch, daß er die Rezitative Obeidas und Atamaros in ein nach programmatischen Prinzipien entworfenes Tongemälde einschaltete, erweiterte er das Recitativo accompagnato zur dramatischen Szene.

Das einzige Instrumentalstück der Oper ist die Sinfonia (d dur). Das »Larghetto« dehnt sich auf 28 Takte aus. Der Allegroteil enthält vier längere crescendo-Stellen. Die Themen sind frisch, die Bläser werden

häufig zu Solostellen herangezogen. Auf die Handlung bereitet das Stück nicht vor; man müßte denn aus den fröhlichen Hornsoli Beziehungen zu Land und Leben der Skythen herausfinden.

b) Hauptwerke 1800—1807.

In derselben Spielzeit, in der in Venedig »Gli Sciti« zum ersten Male aufgeführt wurden, ging auch in Mailand eine opera seria in Szene, die Mayrs Ruf auf dramatischem Gebiete begründete und ihm ein Honorar von 3315 Lire eintrug[1]):

»*Lodoiska*«[2]), opera seria di N. N.[3]).

(Partitur Mss. in der Königl. Bibliothek in Dresden.)[4]).

Eine »Sinfonia« (cdur) leitet die Oper ein. Der feierliche Maestososatz wird nach 20 Takten von einem Andante gracioso abgelöst. In

---

1) Nachlaß in Bonate.

2) Rollenbesetzung der Erstaufführung, Mailand 1800:

Lodoiska = Camilla Balsami;	Narseno = Filippo Boccucci;
Lowinski = Luigi Marchesi;	Rodoski = Paolo Ferrario;
Boleslao = Giacomo David;	Sigeski = Gaetano Paoli.
Rediska = Maria Menghini;	Giskane = Diomiro Tramezzani.

	Florenz 1800.	Venedig 1802.	Florenz 1811.
Lodoiska,	Isabella Concordia;	Francesca Festa;	Sofia Gordigiani;
Lowinski,	Andrea Martini;	Camilla Balsamini;	Adele Dalmani;
Boleslao,	Guiseppe Concordia;	Vincenzo Aliprandi;	Antonio Gordigiani;
Rediska,	Angiola Bianchi;	Giacinta Bigi;	Elisabetta Gucci;
Narseno,	Guiseppe Batazzi;	Zeno Cazzioletti;	Angelo Ferri;
Rodoski,	Gaetano Bianchi;	Maria Giuliani;	Vincenzo Miniati;
Giskane,	Gaetano Bianchi (sudetto);	Vincenzo Gamberai;	Giovanni Colli;
Sigeski,	Vincenzio Fineschi.	Luigi Santi.	—

	Venedig 1816.	Neapel 1818.
Lodoiska,	Guiseppina Fabre;	Colbran;
Lowinski,	Giov. Batt. Valluti;	Signora Pesaroni;
Boleslao,	Diomiro Tramezzani;	Nozzari;
Rediska,	Catterina Moretti;	Manzi, maggiore;
Narseno,	Gaetano Dal Monte;	De Bernardis, minore;
Rodoski, }	Luciano Bianchi;	Spirito;
Giskane, }		Benedetti;
Sigeski,	Gaetano Dal Monte.	Chizzola.
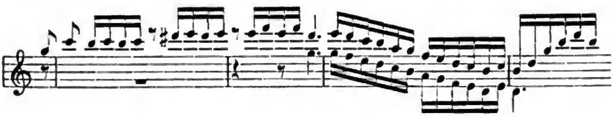
3) Die Textbücher nennen ebenso wenig wie die Cenni autobiogr., a. a. O., den Librettisten. Es ist wahrscheinlich, daß Dr. F. G. di Ferrara auch der Verfasser dieses Textes ist. Während die Venezianer »Lodoiska« zwei Akte umfaßt, hat die Mailänder »Lodoiska« drei Akte. Der Dialog der neuen »Lodoiska« ist geschickter und präziser abgefaßt.

4) Weitere Partituren in der Bibl. civica in Bergamo und im Studio Ricordi in Mailand, sowie (nach Eitner a. a. O.) in den Bibliotheken der Konservatorien zu Paris, Brüssel und Bologna. Schon die zahlreich vorhandenen Partituren weisen auf die Beliebtheit der Oper hin.

diesem wie in dem folgenden Allegroteil überwiegt das heitere, kapriziöse Element. Daraufhin weisen das Thema der Soloklarinette, das schon in der Sinfonia zum »Telemaco« auftaucht,:



ferner die Variation der Flöte und Oboe:



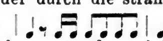
oder die »sub ponticello« von den Violinen gespielte Figur:
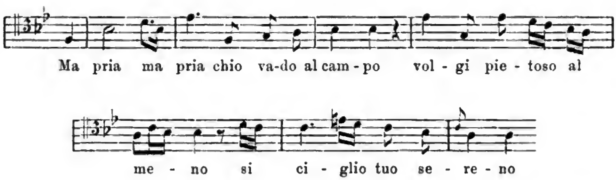


An den Schluß der Sinfonia stellt Mayr ein crescendo, das er auf einem einfachen, von den Violen und Bässen gebrachten Motiv:
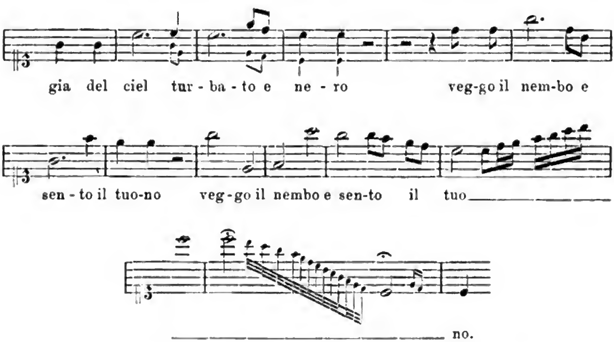


aufbaut und zu einem kräftigen Forte steigert.

Der 1. Akt führt uns auf das Schloß Ostropol. Der Chor besingt in einem fröhlichen Marschlied (adur, C, All° maestoso) das zukünftige Glück der Lodoiska als Gemahlin des Boleslao. Allein Lodoiska, die auf dem Schloß in Gefangenschaft lebt, will ihrem Verlobten Lowinski die Treue nicht brechen (Secco-Rez.) und weigert sich, auf Boleslaos Wünsche einzugehen (Rec. accomp.). Inzwischen kommt die Nachricht, daß die Tartaren unter der Führung ihres Feldherrn Giskane gegen das Schloß anstürmen. Boleslao sieht sich gezwungen, gegen die Feinde zu ziehen und vorläufig seine Hochzeitspläne aufzugeben. In einer Arie (bdur, C, All°) gibt er die Absicht kund, für die Ehre zu kämpfen. Dieses für Tenor geschriebene Gesangsstück besteht aus zwei Teilen (All°, 3/4 All°, 4/4) und hat militärischen Charakter, der durch die straffe Rhythmik wie durch die Signale zweier Trompeten , zu denen im 2. Teil noch zwei Hörner kommen, hervorgerufen wird. Mayr steht in dieser Arie, wie schon der Anfang zeigt,:
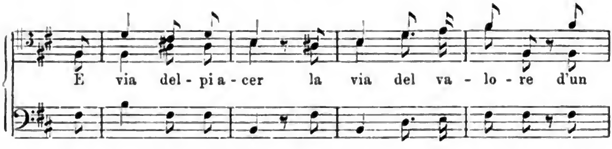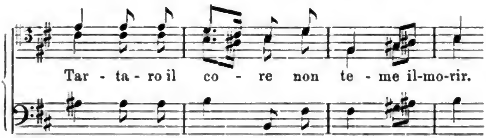


unter dem Einfluß Cherubinis (»Lodoiska«). Boleslao eilt fort, Lodoiska wünscht ihm in ironischer Weise Glück zum Sieg (Rec. accomp.). In einer dreiteiligen Arie (c dur, C, All°), die einen Mittelsatz in a moll enthält, offenbart sie ihre Empfindungen. Die Erregung und Leidenschaft der Lodoiska bringt Mayr nach dem Vorbild der großen Neapolitaner mit den Mitteln der Gesangsstimme zum Ausdruck. Schon der 1. Teil der Arie zeigt weite Intervalle, hohe Töne und von der Höhe in die Tiefe herabstürzende Tonreihen, wie sie später Meyerbeer gerne gebraucht:
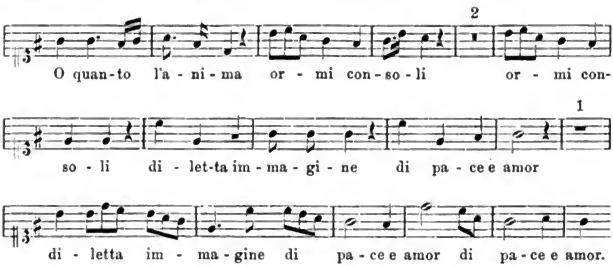


Im 3. Teil der Arie kehrt das Thema des 1. Teils stark verziert wieder.

Die Szene verwandelt sich in das Lager der Tartaren (5. Szene). Wir hören einen Chor der Tartaren (d dur, 3/4, All°), welche die Tapferkeit preisen. Das Stück ist ungezwungen und natürlich, auch nicht in jenem etwas trockenen Chorsatz, wie ihn Cherubini in seinem Tartarenchor (»Lodoiska«, I, Introduzione) verwendet, geschrieben. Schwermut liegt über dem Mittelsatz in h moll:





Giskane erteilt den Befehl, sich zum Kampfe zu rüsten (Rec. accomp.). Der Chor wiederholt seinen d dur-Satz, dessen charakteristische Wirkung, wie vorher durch die Verdoppelung der Flöte durch ein Ottavino, so jetzt durch die Verzierungen der Violinen:  und die Vorschläge der Bässe:  noch erhöht wird. Die Tartaren stürmen fort. Lowinski tritt auf und klagt in einer »Arie« (g dur, $^3/_4$, t. di minuetto) um die verlorene Geliebte. Violen spielen mit dem Fagott die Melodie voraus. Dann setzt die Sopranstimme ein und beginnt eine jener dreiteiligen Arien, wie wir sie, teilweise auch auf zwei Sätze beschränkt, in den opere buffe kennen gelernt haben. Die seichte Melodik, der jeder Ernst und jede tiefere Empfindung fehlt,:



mag in einem heiteren Bühnenstücke, nicht aber in einer opera seria angängig erscheinen. Giskane tritt nun dem Lowinski entgegen. In

einem begleiteten Rezitativ (cmoll, C, All°) kommt es zwischen den beiden Kriegern zur Auseinandersetzung. Polen und Tartaren stehen bald einander feindlich gegenüber. Ein Doppelchor (cmoll, C) läßt die Kriegslust der beiden Scharen erkennen. Der Chorsatz der Tartaren kontrastiert mit dem der Polen. In dem folgenden Instrumentalstück in cdur sucht Mayr den Kampf und Sieg der Polen zu schildern. Lowinski schenkt dem Tartarenfürsten Leben und Freiheit (Rec. accomp.). Boleslao kommt jetzt, freilich zu spät, mit seinen Leuten herbei, um sich gegen die Tartaren zu werfen. Er lädt den siegreichen Lowinski, der sich ihm unter dem Namen Siveno als Abgesandten Sigeskis, des Vaters der Lodoiska, vorstellt, ein, auf sein Schloß zu kommen. Als Lowinski während der Unterredung den Namen Lodoiskas erwähnt, wird Boleslao stutzig (Secco-Rez.). Lowinski singt nun eine »Arie« (bdur, C, maestoso), in der er seine Unerschrockenheit, aber auch seine Sehnsucht nach der Geliebten äußert. Während im 1. Teil der Arie nur die Bläser (Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten in c, zwei Corni in es, zwei Trompeten in b, zwei Fagotte) die Singstimme begleiten, treten im 2. Teil (fdur, $^{3}/_{4}$, Andantino) die Streicher an ihre Stelle. Dieser instrumentale Kontrast ist berechtigt, da er den wechselnden Stimmungen des Textes entspricht. Im 3. Teil der Arie (fdur, C, All°) verleiht Lowinski seiner Erregung Ausdruck.

Die Bühne wird in einen geheimen Gang, der zu den Gemächern Lodoiskas führt, verwandelt (16. Szene). Rediska, die Vertraute Lodoiskas, singt ein von den Streichern begleitetes Liedchen (fdur, $^{2}/_{4}$, Andante), in dem sie die unglückliche Lage ihrer Herrin bedauert. Lowinski schleicht heran und sucht in die Gemächer Lodoiskas zu gelangen, deren Aufenthalt im Schlosse ein bestochener Diener ihm verraten hatte. Lodoiska klagt in einem schwermütigen Recitativo accompagnato (esdur, C, Largo) über ihr Schicksal. Lowinski hört Lodoiskas Klagen und ruft ihr (Rec. accomp.). Lodoiska erkennt Lowinskis Stimme. In einem bewegten Duett (esdur, $^{2}/_{4}$, Larghetto) sprechen sich beide aus. Auf ein Geräusch hin flieht Lowinski. Boleslao naht. In den Violen und Bässen erscheinen gleichzeitig in charakteristischer Weise die staccato-Gänge:
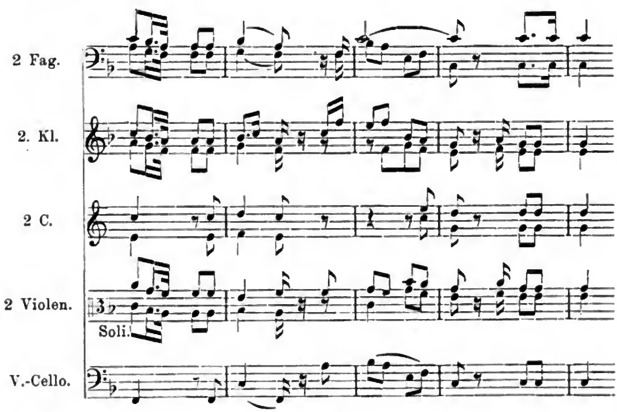


Boleslao fragt Lodoiska, mit wem sie gesprochen habe. Als er den gewünschten Aufschluß nicht erhält, befiehlt er den Wachen, dem Unbekannten nachzuspüren. Mit dem Chor der Wachen (esdur, C) schließt der 1. Akt.

Zu Beginn des 2. Akts ertönt ein Siegesmarsch, der den Aufzug der

siegestrunkenen Polen und der gefangenen Tartaren begleitet. Der Doppelchor der beiden (c dur, All° maestoso) ist von außergewöhnlicher Frische und fesselt durch die Art, wie Mayr mit einfachen Fortschreitungen in den Singstimmen die Tartaren zu charakterisieren sucht.
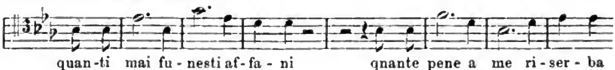
Rodoski und Narseno, die Vertrauten Boleslaos und Lowinskis, suchen sich gegenseitig auszuforschen (Secco-Rez.). In einer Arie (c dur, C, All° moderato) stellt Rodoski Betrachtungen über die Zukunft seines Herrn an. Die Begleitung der Arie durch die Streicher zeigt, daß Mayr gerne solche Stücke mit einfacher Instrumentierung einschob und sie den Nebenpersonen zuteilte. Boleslao tritt auf und befiehlt, den Abgesandten zu rufen (Secco-Rez.); Lowinski erscheint. In einem Duett (f dur, $^3/_4$) sprechen sich Boleslao und Lowinski aus. Auf das Versprechen des Abgesandten, der Lodoiska den Tod Lowinskis zu melden, erklärt sich Boleslao bereit, Lodoiska herbeizuführen. Boleslao ist bemüht, Lowinskis Pläne zu erfahren; Lowinski weicht aber den Fragen aus. Zum Scheine versichern sich beide dann gegenseitig ihre aufrichtige Gesinnung und freundschaftliche Zuneigung. Das Duett besteht aus vier Teilen. Von dem 2. Teile (f dur, $^2/_4$) an gehen die Singstimmen zusammen. . Die gefahrvolle, dunkle Situation sucht Mayr ähnlich wie Méhul durch die eigenartige Instrumentation zu zeichnen, die schon im Ritornell zutage tritt:
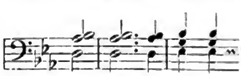


Im 4. Teil des Duetts bewegen sich die Singstimmen in Imitationen. Rediska tritt auf und bittet die Gottheit, alles zum Guten zu wenden
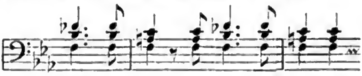
(Secco-Rez.). Lodoiska kommt herzu, desgleichen Boleslao, der ihr den Tod Lowinskis meldet. Es war wohl ein Fehler, diese wichtige Meldung Boleslaos nicht in einem begleiteten Rezitativ, sondern in einem wenig eindrucksvollen Secco-Rezitativ zu bringen. Lodoiska verliert das Bewußtsein, kommt jedoch bald wieder zu sich und äußert in einer großen Arie ihre Empfindungen. Diese Arie zerfällt in zwei ungleiche Teile. Der erste (bdur, $^3/_4$, Andantino) ist kurz und bringt den Schmerz Lodoiskas zum Ausdruck; der zweite (fdur, C, All°) ist ausgedehnt und zeigt ihre Verzweiflung. Wie in der Arie der 4. Szene des 1. Akts, so kommt auch hier die Gesangskunst zu ihrem Rechte. Eine Soloklarinette (in c) spielt teils kurze Solostellen, teils im Einklang mit der Singstimme oder den 1. Violinen. Um seine Behauptung bestätigen zu lassen, beauftragt Boleslao den Narseno, den Abgesandten Sigeskis zu rufen. In einer wenig tiefen »Arie« (= Sopran, gdur, $^3/_4$, Andante moderato), welche wie jene der 16. Szene des 1. Akts nur den Zweck verfolgt, der Nebenperson Gelegenheit zum Vortrag eines Sologesangsstücks zu geben, äußert sich Narseno dahin, daß nun die Wahrheit ans Tageslicht komme.

Jetzt wird die Szene in ein »Gemach in Boleslaos Palast« verwandelt (9. Szene). Boleslao singt eine Arie (esdur, C, All°), die sein unruhiges, mißtrauisches Wesen zeigt. Die Abweisungen Lodoiskas erfüllen ihn mit Schmerz:
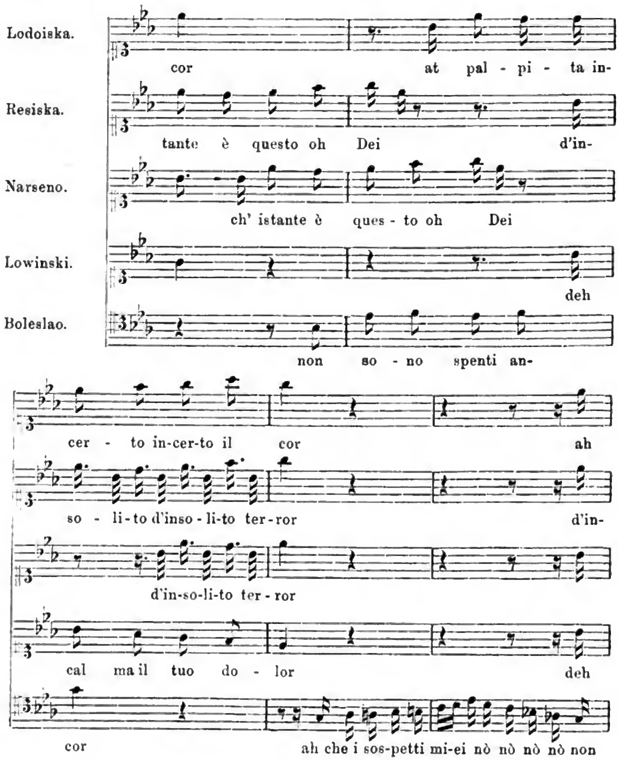


Die Arie erinnert stilistisch an die Titzikans in Cherubinis »Lodoiska« (I, Nr. 2, cdur, C, All° maestoso). Mit Teilnahme verfolgen die Wachen, die im Hintergrund des Saales Stellung genommen haben, die Bewegungen ihres Herrn und sprechen verständnisvoll zu einander: »qual dolor, qual pena acerba«. Es ist ein überaus feiner Zug des Komponisten, daß er diese Worte die Wachen in zarten, wehmütigen Tönen öfters wiederholen läßt und durch das ganze Stück verteilt:
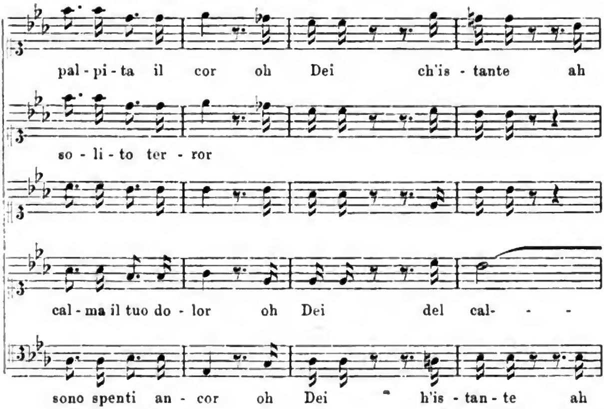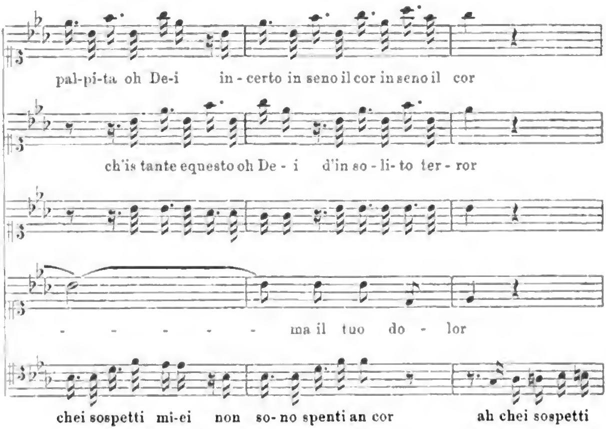




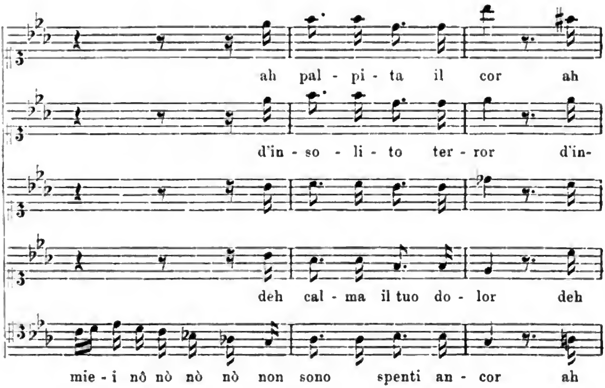
Wiederum wird die Szene verändert und ein anderer Teil des Palastes uns vorgeführt (10. Szene). Lodoiska jammert in einer »Cavatine«, der ein begleitetes Rezitativ vorhergeht, über den Tod Lowinskis. Die »Cavatine« (adur, $^6/_8$, Adagio) ist ein dreiteiliges Stück, das in jenem larmoyanten Ton, wie er z. B. auch in Cavatinen Tarchis, Bertonis zum
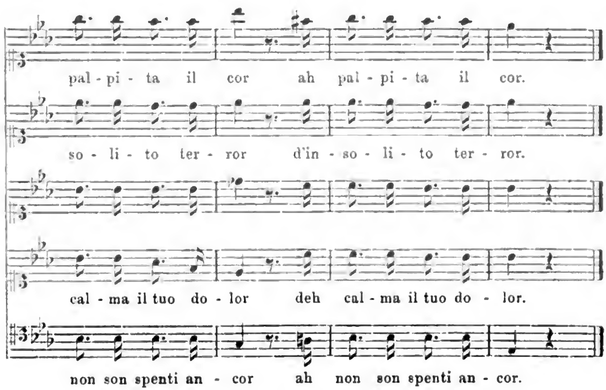
Ausdruck kommt, geschrieben ist. Boleslao sucht die Lodoiska zu trösten und läßt den »Siveno« rufen (Secco-Rez.). »Siveno« verkündet ihr den Tod Lowinskis und berichtet von den Leiden Sigeskis. Boleslao schöpft aufs neue Verdacht gegen den Fremdling. Das folgende Quintett (esdur, $^2/_4$, Largo) offenbart die Unruhe, die sich bei Lodoiska, Lowinski, Boleslao, Resiska und Narseno infolge der ungeklärten Situation einstellt. Im vokalen Teil macht sich Mayrs Bestreben geltend, die Singstimmen gruppenweise und charakteristisch zu behandeln. Der Schlußteil möge mitgeteilt werden:
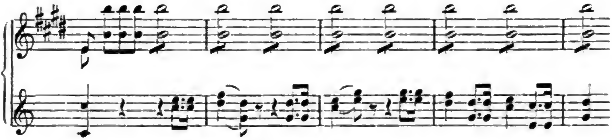



pal - pi - ta il cor oh Dei ch'is - tante ah
so - li - to ter - ror
cal - ma il tuo do - lor oh Dei del cal- - -
sono spenti an - cor oh Dei h'is - tan - te ah


pal-pi-ta oh De-i in - certo in seno il cor in seno il cor
ch'is tante equesto oh De - i d'in so - li- to ter - ror
- - - - - ma il tuo do - lor
chei sospetti mi-ei non so- no spenti an cor ah chei sospetti
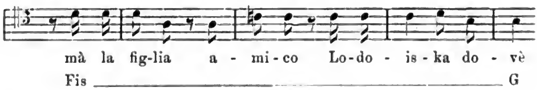




In einem »Rondo« (edur, 6/8, Andante gracioso) verrät Lowinski der Lodoiska seine Zuneigung. Die zerfließende Melodik nimmt erst im 2. Teil des »Rondos« eine festere Gestalt an. Hier finden sich auch in der Instrumentation reizvolle Stellen. Über einem romantischen Solo der beiden Hörner (in e) glitzern die »à punto d'arco« gespielten staccato-Oktaven der Violinen:
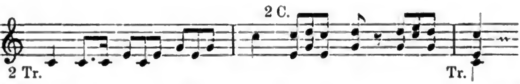


Boleslaos Unruhe nimmt zu. Er geht mit Siveno ab. Rodoski kommt mit Sigeski herbei. Der letztere erkundigt sich nach seiner Tochter:



Lodoiska begrüßt in herzlicher Weise ihren Vater. Die Szene des Wiedersehens zwischen Vater und Tochter macht Mayr in Secco-Rezitativen ab; dadurch ging die Wirkung der Szene verloren.

Das Bühnenbild wechselt aufs neue. Im festlich geschmückten Waffensaal der Burg soll Boleslaos Vermählungsfeier vor sich gehen. Die Rufe der Trompeten, denen die Hörner antworten,:



kündigen das Fest an. Der Chor der Polen (ddur, C, All° maestoso) jubelt dem Brautpaar zu. Doch vergeblich dringt Boleslao in Lodoiska, seine Gattin zu werden (Secco-Rez.). Als Sigeski nun herbeieilt und dadurch Lowinskis List ans Tageslicht kommt, gerät Boleslao in Wut und Raserei. Der fugierte Ensemblesatz (bdur, C, All°), mit dem das Finale beginnt, zeigt den Ernst der Situation. Boleslao setzt ein; die anderen Stimmen nehmen nacheinander das Thema auf. Zu großer dramatischer Wirkung steigert sich das Ensemble bei den Worten »che smania o ciel ch'orrore«. Die Singstimmen führen hier, von den Streichern und Bläsern in Oktaven verdoppelt, unisono abwärts gehende Halbtonschritte in Achtelbewegung aus. Eine ähnliche Stelle treffen wir am Schlusse des 1. Duetts zwischen Donna Anna und Don Ottavio in Mozarts »Don Giovanni«. Mit einem »con più moto«-Satz schließt der 2. Akt.

Auf wenige Szenen ist der 3. Akt beschränkt, der uns wieder in den großen Waffensaal des Schlosses versetzt. Sigeski und Lodoiska, die von Soldaten bewacht werden, beklagen ihr Geschick (Secco-Rez.).

Boleslao erscheint, mit ihm der gefesselte Lowinski. In einer bewegten Arie (cdur, C, All°) stellt Boleslao den Tod Lowinskis in Aussicht und erklärt, daß Lodoiska ihren Geliebten retten könne, wenn sie für immer auf diesen verzichte. Ein Duett zwischen Lodoiska und Lowinski gibt aber dem Boleslao die Gewißheit, daß beide ohne Zagen dem Tode entgegensehen. Das Duett (gdur, $^2/_4$, Andante grazioso), in dem zwei Fagotte die Melodie vorausspielen, wird fast durchweg nur von den Streichern begleitet. Die Singstimmen sind in Terzen geführt.

Die Bühne wird nun in das Lager der Tartaren verwandelt. Narseno, Rodoski und Sigeski schreiten durch ein versteckt gelegenes Tor aus dem Schlosse heraus. Gleichzeitig werden sie von den Tartaren umzingelt. Als Giskane hört, daß Lowinski sich in Lebensgefahr befindet, befiehlt er seinen Scharen, in die Burg einzudringen (Secco-Rez.).

Wiederum erfolgt ein Szenenwechsel. Wir sehen Lowinski und Lodoiska im Gefängnis des Schlosses. Boleslao macht nochmals den Versuch, Lodoiska zu einem anderen Entschluß zu überreden. Schon will Lodoiska, um den Geliebten zu retten, auf Boleslaos Anträge eingehen, da ertönen Trompetenrufe. Plötzlich dringen die Tartaren ein, besetzen das Schloß und entwaffnen Boleslao. Während dieser Vorgänge spielt das Orchester ein kurzes Instrumentalstück. Die Signale der Trompeten, die einerseits die unverhoffte Rettung der Liebenden, andrerseits das Herannahen eines kriegerischen Volkes ankündigen, halten das ganze Stück hindurch an. In einem größeren, »alla Pollacca« überschriebenen Gesangsstück (gdur, $^3/_4$) verleiht Lowinski seiner freudigen Stimmung Ausdruck. Der 1. Teil dieses Gesangsstücks ist noch einigermaßen charakteristisch gehalten und fesselt in instrumentaler Hinsicht durch die Einführung einer konzertierenden Flöte. Im 2. Teil aber vergreift sich Mayr völlig und kommt in jenes triviale Musizieren, das selbst in seinen opere buffe oft widerwärtig wirkt. Diese Polacca wurde ein ungemein beliebtes Musikstück. Nicht allein die zahlreichen Kopien auf den Bibliotheken, sondern auch mannigfache Drucke, darunter ein englischer[1]), weisen darauf hin. Der Polacca folgt ein festlicher Schlußchor (ddur, C, All°), der die Oper beendet.

Die Handlung von Mayrs »Lodoiska« stimmt in den Hauptzügen mit jener der gleichnamigen Opern Cherubinis und Kreutzers überein. Schon früher wurde darauf hingewiesen, daß die italienischen Librettisten am Ende des 18. Jahrhunderts ihre Texte den französischen Opern nachbildeten. Dies war offenbar auch bei der »Lodoiska« der Fall. Doch

1) Ein Exemplar unter dem Titel: / »Contento il mio cor«, a pollacca composed by S. Mayr ... Sung with Universal Applause on the continent and in this Country by Mad. Salvani (London, Westmin. Crown Street 17) / in der kgl. Hausbibliothek in Berlin.

nahm F. G. di Ferrara, welchen wir wahrscheinlich auch als den Verfasser von Mayrs zweiter »Lodoiska« bezeichnen dürfen, Veränderungen vor, die sich nicht nur auf die Namen der Personen[1]), sondern auch auf den Gang der Handlung[2]) erstreckten. Die Charaktere bleiben bei Ferrara dieselben, obwohl ihnen auch italienische Züge anhaften. Das heldenhafte Wesen des französischen Floresky wird von Ferrara gemildert und die listige, zögernde Art Lowinskis hervorgehoben. Aus Boleslao machte der Italiener einen Bösewicht Metastasioscher Herkunft. An Stelle des lustigen Kumpans Varbel tritt der ziemlich langweilige Narseno. Boleslao und Lodoiska erhalten im italienischen Textbuch Vertraute, da in der opera seria Rollen für die Sänger und Sängerinnen 2. Ranges geschaffen werden mußten. Giskane sinkt bei Ferrara zur Statistenrolle herab.

In der Musik ist die Partie der Lodoiska dem Komponisten am besten gelungen. Die Verzweiflung des unglücklichen Mädchens kommt in den begleiteten Rezitativen und Arien zum Ausdruck. Die Sängerin Balsami[3]) sang die Titelrolle. Auch die Figur des Boleslao, den Giacomo David[4]) darstellte, ist musikalisch gezeichnet, und zeigt die Einwirkung der Cherubinischen »Lodoiska«. Dagegen ist die Rolle Lowinskis verblaßt. Der berühmte Marchesi sang die Partie. Es mag sein, daß viel-

---

1) Die Namen der Personen lauten bei:

Mayr:	Cherubini:	Kreutzer:
Lowinski, ...	Floresky, ...	Lowinski;
Lodoiska, ...	Lodoiska, ...	Lodoiska;
Boleslao, ...	Durlinsky, . . .	Boleslav;
Narseno, ...	Varbel, ...	Albert;
Rodoski, ...	Altamor, ...	—
Rediska,	—	—
Giskane, ...	Titzikan, ...	Titzikan;
Sigeski, ...	—	Lupanski.

2) Bei Ferrara wird Lowinski von Boleslao eingeladen, ins Schloß zu kommen. Lowinski gibt sich dem Boleslao als Siveno zu erkennen. Durch die Ankunft Sigeskis wird Lowinskis List entdeckt. Diese Vorgänge fehlen bei Fillette-Loreaux und Dejaure. Dadurch nimmt die Handlung bei diesen einen anderen Verlauf. Erst am Schlusse beim Einfall der Tartaren stimmen die französischen und italienischen Textbücher wieder mit einander überein.

3) Balsami wird mit der Sängerin Camilla Balsamini (nach Fétis, a. a. O., 1, S. 232, geboren zu Mailand 1784, und gestorben 1810) wohl nicht identisch sein, da Balsami schon 1798 in Mayrs »Adriano in Siria« die Emirena sang.

4) David wurde (nach Fétis, a. a. O., 2, S. 443) 1750 zu Presezzo bei Bergamo geboren und starb am 31. Dez. 1830 zu Bergamo. Seit 1812 lebte er ständig in Bergamo und gehörte, wie aus dem Nachlaß in Bonate hervorgeht, zu dem Freundeskreise Mayrs. Fétis urteilt über Davids Stimme: »Doué d'une voix de ténor sonore e facile il apprit, par des études de vocalisation bien faites, à en tirer le plus grand parti possible«.

leicht der Geschmack des Sängers und dessen Vorliebe für bestimmte Verzierungen und Lagen auf die Gestaltung der begleiteten Rezitative und Arien einen Einfluß ausgeübt haben. Mit den Chören verfolgt Mayr in der »Lodoiska« Ziele, die er sich bereits in den »Scithi« gesteckt hatte. Mit diesen Bestrebungen eilt er seinen Zeitgenossen weit voraus. Die Instrumentation zeigt nicht allein den häufigen Gebrauch der Holzblasinstrumente, der Trompeten und Pauken, sondern auch die geschickte Verwendung von Vermischungen verschiedener Instrumentalgruppen zu tonmalerischen Zwecken.

Der Erfolg der »Lodoiska« war groß und, wie die im 1. Abschnitt aufgezählten Aufführungen der Oper beweisen, anhaltend. Dies mochte den Impresario des »nuovo teatro« in Triest, Antonio Zardon, veranlassen, zur Eröffnung des neuen Hauses[1]) Mayr um eine neue opera seria anzugehen. Aber erst am 1. März 1801 wurde ein Vertrag[2]) abgeschlossen, nach dem der Komponist für die Eröffnungsoper am 21. April desselben Jahres 4400 Lire erhalten sollte. Es ist zweifelhaft, ob Mayr um die Zeit, als der Vertrag abgefaßt wurde, schon eine neue Oper in Arbeit hatte und diese dann für die Triester Bühne fertigstellte, oder ob er erst nach dem 1. März die neue Oper begann und innerhalb einiger Wochen vollendete. Am 21. April ging die Oper in Triest in Szene:

»*Ginevra di Scozia*«[3]), opera seria di Rossi.

(Partitur Mss. in der Großherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt[4]).)

In der die Oper eröffnenden Sinfonia (ddur) verlegt Mayr die ernsten,

1) Näheres hierüber s. Bottura, »Storia del Teatro di Trieste«, 1885.

2) Nachlaß in Bonate.

3) Die Sänger und Sängerinnen der Erstaufführung verzeichnet Schmidl, a. a. O., S. 15, allerdings ohne Angabe der Rollen. Das Textbuch der 2. Festoper (Sammlung A. Schatz in Rostock) nennt dieselben Namen: Luigi Marchesi, Gioc. David, Gaetano Bianchi, Teresa Bertinotti, Angiola Bianchi, Pietro Righi.

Rollenbesetzung,

	Florenz 1805:	Venedig 1814:	Turin 1816:
Re	= Luigi Zambelli;	Asdrubale Weber;	Giov. Debegnis;
Ginevra	= Marianna Scaramelli;	Elisabetta Pinotti;	Francesca Festa Maffei;
Polinesso	= Massimiliano Fidanza;	Eliodor Bianchi;	Eliodor Bianchi;
Ariodante	= Eufemia Eckarth;	Giov. Batt. Vellutti;	Carolina Bassi;
Dalinda	= Maria Gerardi;	Maria Frigeri;	Beatrice Anti;
Lurcanio	= Emanuele Bianchi;	Francesco Desiderò;	Ladislav Bassi.

	Florenz 1822:	Florenz 1824:	Neapel 1824:
Re	= Giov. Batt. Binaghi;	Luigi Biondini;	Benedetti;
Ginevra	= Emilia Bonini;	Adelaide Tosi;	Tosi;
Polinesso	= Guis. Passanti;	Domenico Reina;	Nozzari;
Ariodante	= Fanni Eckerlin;	Giov. Batt. Vellutti;	Signora Cesari;
Lurcanio	= Gaetano del Monte;	Guis. Visanetti;	Chizzola;
Dalinda	= Francesca Cipriani;	Teresa Ruggeri;	Coriani.

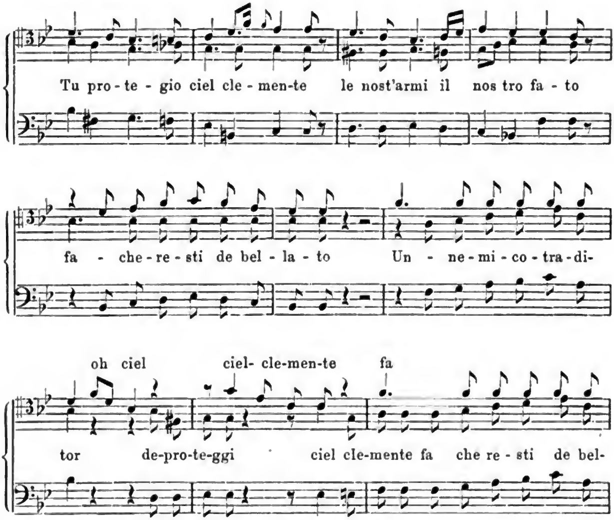
4) Weitere Partituren in der Bibl. civica in Bergamo und im Studio Ricordi

feierlichen Momente wieder in die 20 Takte des Maestoso. Das Allegro trägt einen munteren, heiteren Charakter. Das 2. Thema:

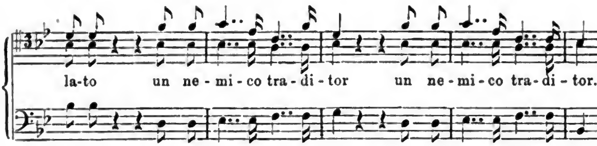


entbehrt nicht der Empfindung. Die Durchführung ist übersichtlich und verliert sich nicht wie in einzelnen Sinfonien früherer Opern in der Ausspinnung eingeschalteter oder weitergeführter Motive.

Der König von Schottland ist in der Gallerie des Palastes mit den Großen des Reichs versammelt. Alle drücken den Wunsch aus, daß der verräterische Feind unterliegen möchte, und bitten eine gütige Gottheit um den Sieg ihrer Waffen. Mayr läßt hier den Chor ein Gebet (bdur, C, Largo) vortragen,:



in Mailand, sowie (nach Eitner, a. a. O.) in der Bibl. der Musikfreunde in Wien und dem Münchener Hoftheaterarchiv. In der Darmstädter Partitur fehlen die Secco-Rezitative, während die Wiener Partitur dieselben enthält.



das in seinem religiösen Ton Glucksche und französische Hymnen weit übertrifft[1]). Aus der Ferne ertönt nun Jubelgeschrei und der Klang einzelner Instrumente (zwei Oboen und zwei Fagotte). Lurcanio naht mit einigen Soldaten und bringt die frohe Botschaft, daß Ariodant mit den Kriegern die Feinde in die Flucht geschlagen habe (Rec. accomp.). Der König und sein Gefolge geben in einem fröhlichen Chor ihre Freude über den Sieg Ariodants kund. Ginevra, die Tochter des Königs, erscheint. Sie ist besorgt um Ariodant und wundert sich über die Fröhlichkeit, die plötzlich in den Palast eingezogen sei. Der König berichtet ihr begeistert von den Siegen Ariodants und fordert sie auf, »a questo Italo Eroe, al nostro prode Liberator« den »Siegeskranz zu winden« (Secco-Rez.).

Die Szene wird in einen Garten mit der Aussicht auf den königlichen Palast verwandelt (3. Szene). Polinesso, der Großkonstable des Reichs, spricht in einem Monolog (Rec. accomp.) von seiner Liebe zu Ginevra und seinem Haß gegen den Nebenbuhler Ariodant. Die folgende »Cavatine« (gdur), die im 1. Teil (Andante, $^3/_4$) sein sehnsüchtiges Verlangen nach der Königstochter, im 2. Teil (Allegro, C) seine Leidenschaft zeigt, steht unter dem Einfluß Mozarts, an dessen Arien des Ottavio sie erinnert. Der herankommenden Dalinda, der Vertrauten Ginevras, erklärt Polinesso, daß er die stolze Ginevra verachte und nun wieder zu ihr zurückkehren wolle. Doch fordere er von ihr einen Gegendienst, der darin bestehe, daß sie in der Kleidung und Tracht Ginevras diese Nacht ihn erwarten müsse (Secco-Rez.). Noch ehe Dalinda zu einer Antwort kommt, ist Polinesso verschwunden. Dalinda äußert in einer Soloszene ihr Mißtrauen gegen Polinessos Pläne (Secco-Rez.).

Die Szene wird verändert (5. Szene). Wir erblicken weite, geschmückte Säulengänge. Unter den Klängen eines Festmarsches marschieren, ähnlich wie in der »Lodoiska«, die Krieger und Gefangenen auf. Ihnen folgen der König und die Großen des Reichs, zuletzt Ginevra mit ihren Frauen. Der Festmarsch (fdur, C, All° maestoso) ist ein musikalisch minderwertiges Stück, dessen triviale Melodik auch mit der Annahme, daß Mayr einen volkstümlichen Ton anschlagen wollte, nicht

1) Kretzschmar hat a. a. O. S. 34 zuerst hierauf hingewiesen.

berechtigt erscheint. Die Instrumentation (Streicher, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte) ist hier auffallend dürftig. Nun wird Ariodant von gefangenen Iren auf einem Triumphwagen herbeigefahren; währenddessen spielen zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner in c, zwei Trompeten in c und Timpani, ähnlich wie im 1. Akt von Paers »Achilles«, einen Marsch (cdur, C, Maestoso), dessen Harmonik nur zwischen den beiden Akkorden $\overset{5}{\underset{}{\overset{3}{c}}}$ und $\overset{5}{\overset{3}{g}}$ wechselt. Diese primitive Kriegsmusik wird von dem Chor, der dem heimkehren-Sieger zujubelt, nachgesungen. Ariodant wendet sich in einem kurzen Larghetto cantabile (gdur, $^{2}/_{4}$), das liedartigen Charakter hat,:
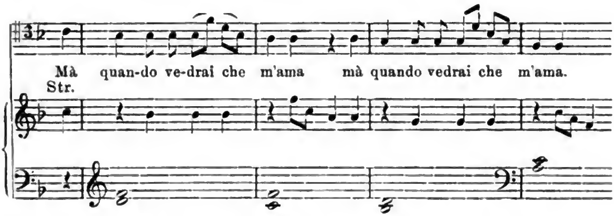




an Ginevra, die ihm den Lorbeerkranz aufs Haupt setzt. Der Jubel des Chors erneuert sich, mit ihm die Kriegsmusik, welcher sich auch der die Szene einleitende Festmarsch anschließt. Während alle abziehen, bleibt Polinesso zurück. Er ist über Ginevra und Ariodant aufs höchste erzürnt. Sein Losungswort lautet: »Ah ch'io pace no hò finchè l'altero non veggo oppresso« (Secco-Rez.). Polinesso eilt fort. Lurcanio naht mit Dalinda, deren Liebe er zu gewinnen sucht (Secco-Rez.).

Wiederum wird die Szene verwandelt (8. Szene). In den königlichen Gärten treffen Ariodant und Polinesso zusammen. Polinesso erzählt dem Ariodant, daß Ginevra ihren Geliebten betrüge, und er sich jederzeit ihrer Gunst erfreuen könne. Er erbietet sich, den Beweis hiefür zu erbringen (Rec. accomp.). Ariodant ist außer sich, will anfangs diesen Worten keinen Glauben schenken, willigt aber schließlich auf das Spotten des Polinesso hin ein, sich in dieser Nacht hier zu verbergen, um von der Untreue der Ginevra überzeugt zu werden. Diese Aussprache zwischen Ariodant und Polinesso gibt dem Komponisten Gelegenheit, ein Duett zu schreiben. In diesem wechseln Stellen, in denen Frage und Antwort der beiden Singstimmen sich gegenüberstehen, mit solchen ariosen Charakters, in denen sich die beiden Singstimmen vereinigen. In den Solostellen ist dem Komponisten die Charakteristik Polinessos

geglückt. Als letzterer den Ariodant auffordert, doch in der Nacht zu kommen, bringen die Streicher in Oktaven das schon von Mozart gerne benützte Motiv:



Echt südländisch faßt Mayr die Stelle des Polinesso: »Mà quando vedrai che m'ama«:
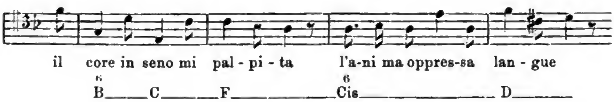


Die ariosen Stellen fallen dagegen ab und geraten ins Triviale. Ariodants Waffenträger Vafrino betrachtet mit Besorgnis die erregten Bewegungen seines Herrn (Secco-Rez.).

In der 10. Szene wird das Bühnenbild verändert. Auf der einen Seite erblickt man den königlichen Palast, auf der anderen Ruinen, im Hintergrunde eine Brücke, die über einen Fluß führt. Mondhelle breitet sich über die Landschaft aus. Ariodant und Lurcanio verbergen sich in den Ruinen. Ein schwärmerisches Solo der Oboe:
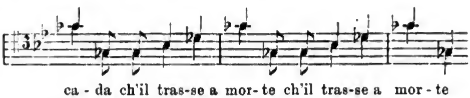


weist wohl auf eine kommende Liebesszene hin. Polinesso tritt auf, bald hierauf erscheint Dalinda in den Kleidern Ginevras auf dem Balkon des Palastes. Die Streicher beginnen gleichzeitig zu tremolieren. Polinesso bittet die verkleidete Dalinda um ihre Gunst (Rec. accomp.) und geht durch die Türe ab, die zu den königlichen Gemächern führt. Die Streicher eilen hierbei die gdur-Skala hinauf. Ariodant, der den Vorgang mit ansieht, gerät außer sich und wird nur durch Lurcanios Dazwischentreten davon abgehalten, sich zu töten (Rec. accomp.). In einer zweiteiligen Arie (esdur) kommt sein Schmerz (All° moderato) und seine Verzweiflung (Allegro) zum Ausdruck. Die Melodik des 1. Teils geht nicht in die Tiefe, sondern nähert sich den leichten Cavatinen, denen

wir in den opere buffe Mayrs häufig begegnen. Im 2. Teil läßt Mayr der Situation entsprechend die Streicher tremolieren und Oktavengänge ausführen. Ariodant eilt der Brücke zu und stürzt sich in den Fluß. Auf- und abwärts gehende Läufe in den Streichern sollen Ariodants Tat illustrieren. Lurcanio ruft um Hülfe (Rec. accomp.). Krieger eilen herbei. Als diese vernehmen, daß Ariodant den Tod in den Wellen gesucht habe, brechen sie in Klagen aus und schreien nach Rache. Hierauf ziehen sie vor den königlichen Palast, aus dem ihnen Polinesso entgegentritt. In wilden Gebärden bedroht Polinesso alle mit dem Tod; in einer Arie (bdur, C, Allegro) erklärt er, daß er den König schützen werde. Die Singstimme ist hier namentlich bei dem Worte »tremar« koloriert. Der Chor meldet dem Polinesso nun den Tod Ariodants. Polinesso stellt sich überrascht und heuchelt in einem »Andante« (fdur, $^6/_8$) seinen tiefen Schmerz. Daß es dem Schurken mit seinen Worten »il core in sen mi palpita, l'anima oppressa langue« nicht ernst ist, geht aus der Musik, der sich hin- und herwiegenden Melodie und der pizzicato-Begleitung der Streicher hervor:
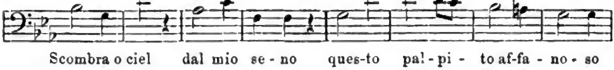


Der Chor fordert Polinesso auf, sich zu fassen und handeln zu helfen. Und Polinesso stimmt in den Rachechor mit ein, der sich bei den Worten »cada ch'il trasse a morte ch'il trasse a morte«:

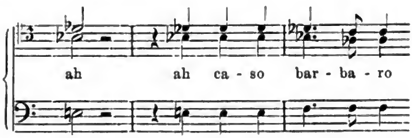


in dem Unisono der Singstimmen und des Orchesters zu Gluckschem Pathos erhebt.
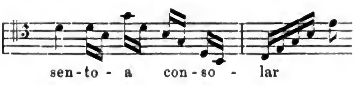
Die 15. Szene führt uns in das Innere des Palastes. Der König ist von trüben Ahnungen erfüllt. In einem ungemein sanglichen Larghetto (esdur, $^3/_4$), dessen warmer Ton an Michelis Lied in Cherubinis »Wasserträger« erinnert, offenbart er seine Empfindungen:



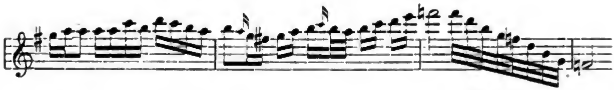
Der Gesang des Königs wird von den Streichern in gebrochenen Akkorden begleitet. Mit einem Male gehen diese in lebhafte Rhythmen  über, wie sie Mayr häufig zur Ankündigung eines wichtigen Vorgangs verwendet. Krieger nähern sich dem König und berichten ihm von dem Unglück, von dem das Land betroffen worden sei:



Der Chorsatz, den nur zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Fagotte begleiten, überrascht, wie in der 14. Szene, durch die Prägnanz des Ausdrucks. Es ist bemerkenswert, wie feinfühlig Mayr diese Chöre einführt und instrumentiert. Die Unruhe im Palaste nimmt immer mehr zu. Der König sieht in ihr die Anzeichen eines Aufruhrs. Mayr läßt das Orchester, zu dem zwei Hörner und zwei Trompeten in c treten, ein breites crescendo ausführen. Lurcanio stürzt herein, verkündet dem König das Unglück, in das das Land gestürzt worden sei, und bezeichnet Ginevra als die Urheberin desselben. Polinesso stimmt eifrig den Worten Lurcanios zu und fordert ohne weiteres den Tod Ginevras (Rec. accomp.). Ginevra ist entsetzt. In einer langen Szene, mit der das Finale des 1. Akts eingeleitet wird, verteidigt sie sich. Die Gesangsszene besteht aus zwei Teilen. Im Ritornell tritt eine konzertierende Oboe hervor. Im 1. Teil (cdur, C, All°) wehrt sich Ginevra gegen die Vorwürfe der Untreue und sehnt den Tod herbei. Im 2. Teil (gdur, $^3/_4$, Andante Larghetto) fleht Ginevra zum Himmel und ruft ihn zum Zeugen ihrer Unschuld auf. Die Musik der beiden Teile erschöpft keineswegs den Inhalt des Textes, sondern sucht durch Koloraturen und Verzierungen zu blenden. Polinesso, der König sowie Lurcanio setzen jetzt ein. Polinesso freut sich über den Verlauf der Angelegenheit, wie schon die Stelle:



ergibt. Der König ist erschüttert. Das Solo einer Oboe, die in freier Kadenz vom hohen ins tiefe f herabstürzt,:



leitet zu einem begleiteten Rezitativ über, in dem Ginevra an die Anwesenden die Frage richtet, ob denn alle sie hassen und verdammen können. Doch der Chor läßt ihr über ihr Schicksal keinen Zweifel. Ensemble und Chor vereinigen sich nun zu einem Satze, der eine Klage zum Vorwurf hat, aber einen durchaus fröhlichen und würdelosen Verlauf nimmt.

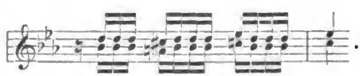
Der 2. Akt versetzt uns in eine einsame Gegend, die auf der einen Seite vom Meer, auf der anderen vom Wald der Eremiten von Schottland begrenzt ist. Vafrino irrt umher und sucht nach dem Leichnam seines Herrn. Dalinda stürzt daher; ihr folgen Schergen, die Dolche tragen. Vafrino jagt die gedungenen Mörder in die Flucht. Dalinda erzählt ihm in einer Arie (g dur, C, All°), daß sie das Opfer eines schändlichen Verrats geworden sei, und daß Polinesso sie zu töten beabsichtigte. Die Arie ist für eine Sängerin zweiten Ranges geschrieben und zeigt wenig Leidenschaft. Vafrino und Dalinda gehen ab. Ariodant tritt auf. Er hat sich ans Land gerettet und irrt nun lebensmüde im Walde umher. In einem Monolog (esdur, C) bricht sein tiefer Schmerz durch. Mayr verwendet hier das Orchester dazu, um uns vielleicht die Poesie des Waldes mit instrumentalen Mitteln näher zu bringen. Bald huschen kleine Flötensoli an uns vorüber,:
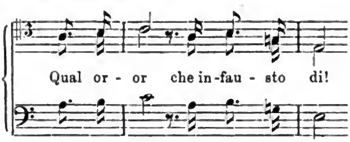


bald hören wir die Läufe eines Horns,:



bald erklingen lustige Klarinettenmotive:
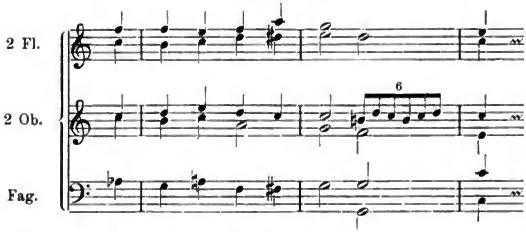


Dem Monolog folgt eine Cavatine[1] (c dur, $^6/_8$, Andante gracioso), eines der besten Gesangsstücke, die Mayr geschrieben hat. Die Singstimme ist einfach und natürlich geführt, die Instrumentation zart und durchsichtig. Koloraturen wie jeglicher orchestrale Aufputz sind vermieden. Man muß staunen, wie schnell Mayr die Alluren des italienischen Opernkomponisten abgelegt hatte und seine deutsche Art hervorkehrte. Die Innigkeit der Empfindung des unglücklichen Ariodant findet hier einen wundervollen echt deutschen Ausdruck. Nun nähert sich der Chor der schottischen Eremiten, die über das entsetzliche Schicksal klagen, dem eine Unglückliche verfallen sei. Auch diesem Chor gibt Mayr ein charakteristisches Gepräge, indem er vorübergehend auf die alten Kirchentonarten zurückgreift:
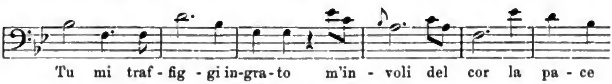


Ariodant erfährt von den Eremiten, daß Ginevra zum Tode verurteilt sei, und wird von ihnen ermuntert, Ginevra zu retten. Ariodant läßt sich überreden. In einem Gebet (g dur, $^3/_4$, Andante gracioso) fleht er zur Gottheit, ihm auch in diesem Waffengang den Sieg zu verleihen. Dieses Gesangsstück ist mit dem Gebet Faones im 1. Akt der »Saffo« nahe verwandt. Das Orchester wird durch eine Harfe vermehrt, die jedoch nicht allein mehr wie in den opere buffe gebrochene Akkorde, sondern auch rasche Skalen und ausgedehnte Arpeggien auszuführen hat. In der technischen Behandlung der Harfe zeigt sich hier ein Fortschritt. Dagegen wird die Verwendung dieses Instruments nicht wie in den opere buffe durch die Handlung gefordert. Die Eremiten drängen Ariodant, keine Zeit verstreichen zu lassen und sofort ans Rettungswerk zu gehen. Ariodant stimmt zu.

Die Szene wird in die königlichen Gärten verwandelt (5. Szene). Lurcanio fordert den König auf, den Holzstoß für Ginevra errichten zu lassen (Secco-Rez.). In der nächsten Szene erblicken wir in den königlichen Gemächern Ginevra. In weißen Kleidern, mit losen Haaren tritt sie auf. Mutig sieht sie dem Tod entgegen und hofft zuversichtlich auf ein Wiedersehen im Jenseits (a dur, C, All°). In das dieser Cavatine vorhergehende Recitativo accompagnato schiebt Mayr empfindungsvolle Bläsersätzchen ein:

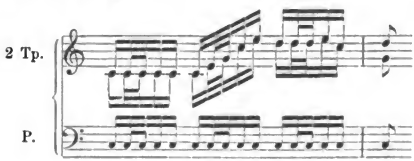
1) Die Abschrift des Stücks in der kgl. Hausbibl. in Berlin ist eine Bearbeitung und nach d dur transponiert.



Im 1. Teil der Cavatine vergreift sich Mayr in bedenklicher Weise im Ausdruck. Das innige Flehen Ginevras nimmt einen heiteren Charakter an, der durch die zahlreichen Koloraturen und Verzierungen noch verstärkt wird. Der 2. Teil ist dagegen ernster gehalten. Der König kommt mit den Großen des Reichs heran. Anstatt zu handeln und seine Kronrechte geltend zu machen, singt er ein Lied, in dem er über seine Leiden klagt. Daß die Arie (bdur, C, All° moderato) mozartisch ist, geht schon aus dem Anfang hervor:
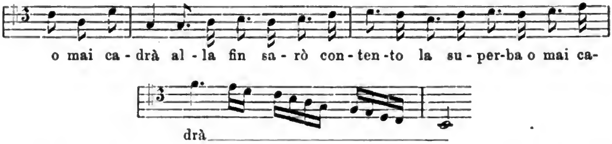


Mit der 9. Szene wird die Bühne in einen »inneren Teil des königlichen Palastes« verwandelt. In einem überaus ernsten Ton (cmoll, $^3/_4$, Largo), wie wir ihn in den Chören von Glucks »Alceste« hören, begrüßt das Volk den Unglückstag. Polinesso spricht dem König seine aufrichtige Teilnahme aus. Den ernsten Ton des Chors hält der Komponist auch in der Arie des Polinesso (cmoll, $^3/_4$, Andante) fest. Die Krieger fordern nun den klagenden Polinesso auf, für Ginevra, deren Unglück ihn so sehr rühre, zu kämpfen. Bei der Aufforderung des Chors setzen die Trompeten und Pauken ein:
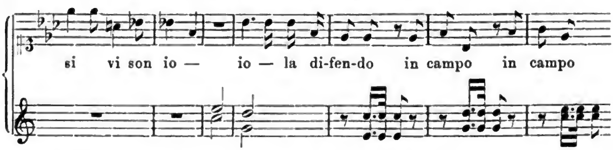


Erschrocken wendet Polinesso ein, daß er für Ginevra nicht kämpfen könne (Rec. accomp.). In einem »Allegro« (cdur, C) führt er aus, daß

er jeder Zeit für den König in die offene Feldschlacht ziehen, aber für ein ehrloses Weib nicht eintreten wolle. Dieses »Allegro«, in dem Polinesso seine Tapferkeit und seinen Mut ins rechte Licht zu setzen sucht, trägt kriegerischen Charakter, der sich in der Instrumentation (zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Corni in c, zwei Trompeten in c), sowie in der nach Art der Trompetensignale geführten Singstimme äußert. Die Krieger sehen jede Hoffnung auf Rettung Ginevras schwinden. Das fröhliche cdur, in dem sie den Polinesso zum Kampfe aufforderten, schlägt in ein cmoll um. Während der Chor dazu drängt, Ginevra dem Flammentod zu entreißen, kann Polinesso seine Freude über das Gelingen seiner Tat nicht länger verbergen:
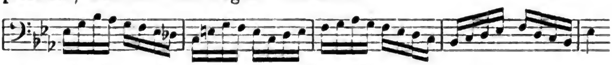


Ginevra stellt nun an ihren Vater die Bitte, ihr Dolch und Gift zu reichen. Allein der König kann sich hiezu nicht entschließen. Lurcanio fordert nun aufs neue den Tod Ginevras (Secco-Rez.). Da erscheint plötzlich ein Ritter in schwarzer Rüstung, das Gesicht mit dem Visier bedeckt. Er erklärt, Ginevra verteidigen zu wollen und wirft den Fehdehandschuh hin, den Lurcanio aufhebt. Ähnlich wie in der Farse »Che Originali« den Semiminima, so läßt Mayr hier den fremden Ritter bei seinem Erscheinen zuerst ohne Orchesterbegleitung singen und dann erst zu der Singstimme zwei Hörner in es treten:
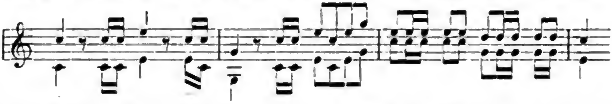


Ginevra, Polinesso, Lurcanio, der König und der Chor äußern ihre Überraschung über die unerwartete Ankunft des unbekannten Ritters. Zwischen letzterem und Ginevra kommt es zu einer Unterredung (Rec. accomp.). Ginevra schildert ihre Leiden und beteuert ihre Unschuld. Ihre Bitten, sich erkennen zu geben, beantwortet der Ritter mit den Worten: »Se non cado al suol' estinto: di pallor mortal dipinto, ti farà d'orror gelar«. In einem Duett, in dem die Singstimmen in Terzen
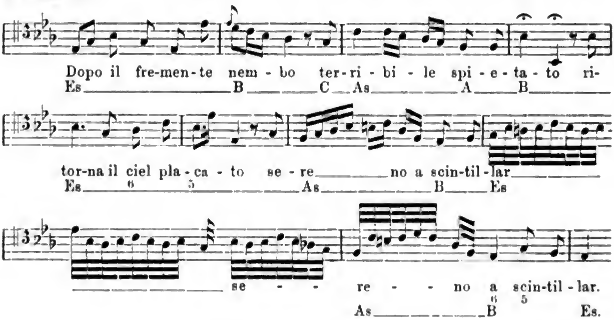
geführt sind, beklagen beide ihr Schicksal. Die Streicher begleiten pizzicato, während dem Fagott Solostellen:



zugeteilt sind. Ginevra dringt wiederholt in den Fremden, ihr sein Gesicht wenigstens für einige Augenblicke zu zeigen. Schon läßt sich der Ritter bewegen, ihren Wunsch zu erfüllen, da rufen die Trompeten zum Kampfe:



Der Ritter ruft ihr Lebewohl zu und eilt fort, während Ginevra in wildem Schmerze ihn zum Bleiben zu bewegen sucht. Kaum hat der Zweikampf zwischen dem Ritter und Lurcanio begonnen, da stürzen Valfrino und Dalinda herbei und decken den Betrug Polinessos auf (Secco-Rez.). Polinesso erklärt die Aussagen Dalindas für Lügen und fordert die Anwesenden zum Kampfe auf. Der fremde Ritter erklärt sich bereit, mit Polinesso zu kämpfen. Polinesso unterliegt. Als ihm der Ritter »das Schwert ins Visier setzt«, gibt er die Unschuld Ginevras zu (Secco-Rez.). Der Ritter schlägt nun das Visier zurück. Die Anwesenden erkennen zu ihrer Freude in ihm Ariodant. Damit beginnt das Finale des 2. Akts. In einem Duett (cdur, C, All°) erneuern Ariodant und Ginevra ihren Liebesbund. Der König verzeiht dem Polinesso, da Ariodant für ihn um Gnade bittet. In einem fugierten Ensemblesatz (esdur, $^3/_4$, Andante) kommt die allgemeine Freude über die glücklich überstandenen Trübseligkeiten zum Ausdruck. Polinesso setzt mit dem Thema ein:



Ein allgemeiner festlicher Schlußchor feiert das wiedervereinte Paar und schließt die Oper.

Der Stoff der »Ginevra di Scozia« war dem 5. Gesang von Ariosts »Orlando furioso« entnommen und in der opera seria seit langer Zeit beliebt. Schon 1716 wurde Antonio Salvis »Ariodante« mit der Musik Pollarollos in Venedig gespielt und im nächsten Jahre wiederholt[1]). Von da ab komponierten: Sarri (1720), Sellitti (1733), Händel (1734), Vivaldi (1736), Wagenseil (1745), Bertoni (1755), Isouard (1798), Méhul (1798) und Tritto (1800) den Stoff. Vielleicht hat Mayr das Beispiel seines Lehrers dazu bewogen, auch eine »Ginevra« zu schreiben; vielleicht aber haben die französischen Ariodant-Opern die Veranlassung gegeben, daß Rossi und Mayr dem alten Stoff ihre Aufmerksamkeit zuwandten.

Rossi folgte in den Hauptzügen der Handlung der alten Salvischen Dichtung[2]), in der Ausführung der Szenen dagegen den französischen Texten. Die festlichen Aufzüge weisen ebenso wie die in die Handlung eingreifenden Chöre auf französische Vorbilder hin. Wenn Rossi eine Eremitenschar im 2. Akt auf die Bühne bringt, so mochte ihn hiezu vielleicht die französische Oper der Revolutionszeit, die Stücke aus dem Klosterleben zeitigte (z. B. Bertons »Les Rigueurs du Cloître«, Deviennes »Les Visitandines«, Méhuls »Mélidor et Phrosine«), angeregt haben. Auch in der Charakteristik des schottischen Schattenkönigs, der sich zu keiner Tat aufrafft, vom Volke wie ein Spielball hin- und hergeworfen wird, entfernt sich Rossi von Salvi und nähert sich den französischen Librettisten, die auch in ihren Operntexten dem Königtum den Krieg erklärten. Nach dem Muster Metastasios ist von Rossi die Figur des Polinesso gezeichnet und wird am Schlusse der Oper in einer Szene die allgemeine Versöhnung herbeigeführt. Die Einschiebung von Gesängen an Stellen, wo es die Handlung nicht erlaubt, macht sich auch hier, besonders in der 12. Szene des 2. Akts, in welcher der fremde Ritter zum Kampfe erscheint, fühlbar.

Das Libretto wurde durch die Musik wesentlich gehoben. Die Partie der Ginevra war in erster Linie für die Gesangskünstlerin geschrieben. So erklären sich auch die häufigen Koloraturen. Teresa Bertinotti[3]) sang die Rolle. Die Partie des Ariodant, die dem berühmten Luigi

1) Wiel, a. a. O. S. 43 und 49.

2) Textbuch in der Bibliothek des liceo music. zu Bologna. Der Hauptunterschied zwischen der Handlung der »Ginevra« Rossis und der Salvis besteht darin, daß Polinesso bei Rossi sich vor einem Kampfe mit Lurcanio fürchtet, während er bei Salvi in diesem Kampfe den Tod findet.

3) Bertinotti wurde (nach Fétis, a. a. O. Supplément, 1, S. 82) 1776 zu Savigliano geboren und starb am 12. Februar 1854 zu Bologna.

Marchesi übertragen war, entbehrt ebenfalls nicht glanzvoller Stellen, enthält aber auch Gesangsstücke von einer in der damaligen italienischen Oper seltenen Tiefe der Empfindung. Die Rolle des Polinesso, die dem Tenor Giacomo David zugeteilt war, ist durch zahlreiche feine Züge ausgezeichnet. Das listige, verstellte Wesen des Bösewichts kommt überzeugend zum Ausdruck. Unverkennbar ist der Einfluß, den Mozarts »Don Giovanni« auf die Gestaltung des Polinesso ausgeübt hat. Dies läßt sich auch von der Rolle des Königs sagen, die jedoch von Mayr durchaus lyrisch aufgefaßt ist. Wie Mozart auf die Sologesänge, so hat Gluck auf die Chöre der »Ginevra« gewirkt. Wie in den »Sciti« und in der »Lodoiska«, so macht sich auch in der »Ginevra« Mayrs Streben nach Charakterisierung der Chorgruppen geltend. Die Instrumentation der Oper zeigt eine weise Mäßigung im Gebrauch der Mittel, dabei aber auch wieder die Vorliebe des Komponisten für die Bläser.

Der künstlerische wie äußere Erfolg der Oper war ein durchschlagender und übertraf noch den der »Lodoiska«. Es spricht für den Wert und die Beliebtheit der Oper, daß sie sich über 30 Jahre auf der italienischen Bühne erhielt; selbst noch zu einer Zeit, als bereits Mercadante, Donizetti und Rossini Triumphe feierten.

Zwei Jahre nach der »Lodoiska« wurde in der Mailänder Skala eine neue opera seria Mayrs gespielt, deren Text aber dieses mal nicht von Foppa oder Rossi herrührte, sondern Guiseppe Bernardoni zum Verfasser hatte:

»*I misteri Eleusini*«[1]), opera seria di G. Bernardoni[2]).
(Partitur Mss. in der kgl. Bibliothek in Berlin)[3]).

Die Oper wird durch eine Sinfonia in d dur eingeleitet. Im »Largo« (= 21 Takte) fällt eine Kontrastwirkung auf, die dadurch hervorgerufen
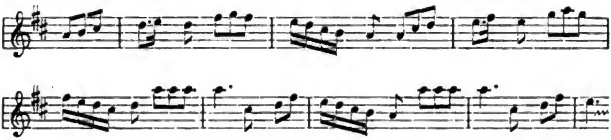
1) Rollenbesetzung:

	Mailand 1802:	Venedig 1804:
Antinoos	= Giacomo David;	Gustavo Lazzarini;
Adrasto	= Matteo Babbini;	Angelo Testori;
Temisto	= Mariana Albani;	Teresa Gioja;
Gr. Sacerdote	= Venanzio Tarulli;	Guido Bironsin;
	Florenz 1806:	Mailand 1807:
Antinoos	= Salv. di Lorenzi;	Gioc. David;
Adrasto	= Luigia Caldarini;	Imperatrice Sessi;
Temisto	= Marianna Scaramelli;	Teresa Belloc;
Gr. Sacerdote	= Antonio Coldoni;	Giov. B. Binaghi.

2) Über Bernardoni heißt es in einem an Mayr gerichteten Brief der Teresa Belloc vom 4. Februar 1807 (Nachlaß in Bonate): ».... il suo amico Bernardoni è subentrato nella direzione del teatro in luogo de Sign. Rossi che ha chiesta ed ottenuta la sua dimissione....«

3) Weitere Partituren in der Bibl. civ. in Bergamo, im Studio Ricordi in Mailand, sowie (nach Eitner, a. a. O.) in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien.

wird, daß mit dem 9. Takte das Orchester (Streicher, Flöten, zwei Corni in d, zwei Fagotte) plötzlich abbricht und im 10. Takte nur die 2. Violinen mit b einsetzen. Das »Allegro moderato« bewegt sich im $^{3}/_{4}$ Takt. Das triviale 1. Thema:
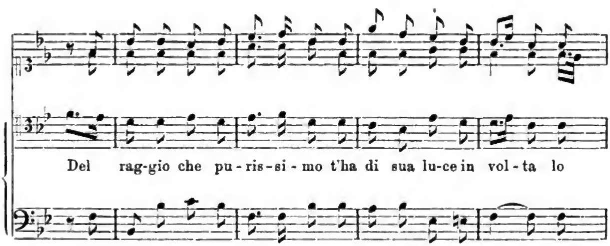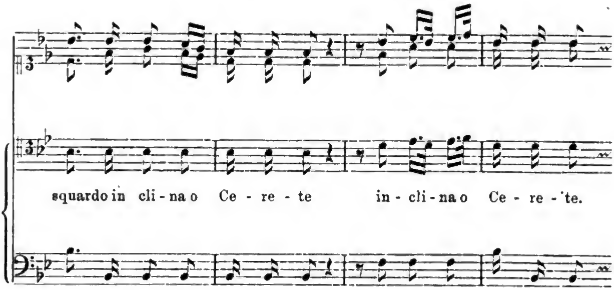


wird bis zur Unerträglichkeit ausgesponnen und wiederholt, wozu bald die Streicher, bald die Bläser einzeln oder in Gruppen herhalten müssen. Dieser 2. Teil der Sinfonia stellt keinen Zusammenhang mit der folgenden Handlung her. Nur einmal, kurz vor der Durchführung, die kaum diese Bezeichnung verdient, wird ein d moll Satz eingeschoben, der auf ernste Situationen hinweist. In instrumentaler Hinsicht ist ein crescendo zu erwähnen, das sich aus dem einfachen Motiv:



entwickelt. Dem Orchester fügt Mayr ein Trombone bei, das jedoch während der ganzen Sinfonia nicht selbständig hervortritt, sondern im Forte die Fagotte und Bässe verstärkt.
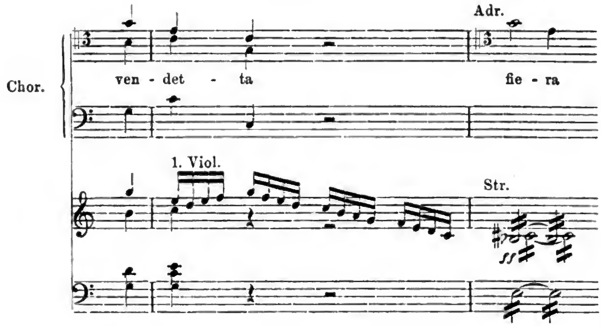
Als sich der Vorhang hebt, sehen wir weißgekleidete, mit Blumen geschmückte Mädchen auf einem Platz vor dem Tempel der Ceres einen Tanz aufführen. Das Volk preist in einem Hymnus die Göttin und ihre Gaben. Mayr hat diesen Hymnus in einem kirchlichen Stil geschrieben, wie er ihn in seinen Marienliedern anwendet:





Das Stück wird durch eine glänzende Instrumentation, zu der auch die Arpeggien und Melodieverdopplungen der Harfe beitragen, gehoben. Der Oberpriester entläßt das Volk und befiehlt den Wachen, den Tempel zu bewachen, damit niemand den heiligen Ort störe oder ohne Erlaubnis verlasse (Secco-Rez.).
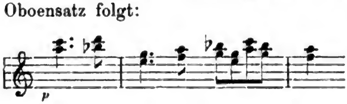
Die 2. Szene führt uns in einen abgelegenen Teil des der Göttin geweihten Waldes, in dem kleine Urnen aufgestellt sind. Die Oberpriesterin tritt auf, ruft in einem »Larghetto cantabile« (fdur, C) die »irrenden Schatten der Heimgegangenen« herbei und schwört ihnen, ihren Tod zu rächen. Mit Ungeduld erwartet sie den Adrasto, das Haupt der »Eingeweihten«. (Secco-Rez.). Adrasto nähert sich jetzt mit seiner Schar der Oberpriesterin und schwört, das Geheimnis zu wahren. Nun enthüllt die Oberpriesterin ihre wahre Herkunft, daß sie Temisto, die Tochter des Thebanerkönigs Lysander, sei, daß Antinoos ihren Gatten, ihren Vater und ihre Kinder ermordet, sie zur Sklavin gemacht und das thebanische Reich an sich gerissen habe. In der Urne sei die Asche der Ermordeten aufbewahrt. Adrasto und dessen Leute erklären sich bereit, an Antinoos Rache zu üben. Adrasto erhält von der Oberpriesterin einen Dolch, mit dem er nach den heiligen Handlungen die Tat ausführen soll. Als Lohn verspricht Temisto dem Adrasto ihre Liebe. Die Verhandlungen zwischen Temisto und Adrasto gehen in begleiteten Rezitativen vor sich. Der Komponist sucht in dieser Szene auch harmonisch zu wirken. Den Chorinterjektionen in cdur schließt er den Einsatz des Adrasto mit einem verminderten Septimenakkord an:



In der 6. Szene zeigt die Bühne das Äußere des Tempels. Der thebanische König Antinoos erscheint. In einem »Largo« (es dur, C) fleht er zur Göttin, um Vergebung für seine Freveltaten zu erhalten. Das Gebet ist hinsichtlich der Melodiebildung mozartisch und erweckt durch die Einführung eines englischen Horns, dessen melodische Zwischensätze den Ausdruck des innigen Flehens vertiefen,:



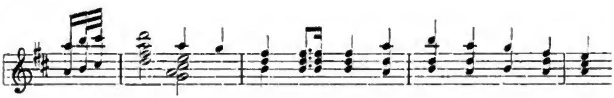
Interesse. Der Oberpriester verkündet dem König, daß die Göttin das Gebet erhört habe. Antinoos gibt sich nun zu erkennen und gesteht dem Oberpriester seine ruchlosen Taten ein. Dieser tröstet den König und rät ihm, dem Adrasto, der die Mysterien enthüllen wird, seine Gunst zu schenken, sowie sich durch die reinen Hände der Oberpriesterin entsündigen zu lassen (Secco-Rez.). Antinoos trifft hierauf mit Adrasto zusammen, dessen Gesichtszüge in ihm die Erinnerung an seinen ermordeten Sohn wachrufen. Er umarmt den Jüngling, der aus Mitleid mit dem Unglück des fremden Mannes das gleiche tut. Mayr hat das Duett zwischen Antinoos und Adrasto (f dur, C) in weiche Farben getaucht. Die 1. Violinen führen mit dem Fagott eine süßliche Melodie durch, der ein Oboensatz folgt:



Dieses Solo der beiden Oboen stammt wohl aus Mozarts »Figaros Hochzeit« (I, Nr. 4, Arie Bartolos, d dur, C, Takt 51—53). Die 1. Violinen

modulieren am Schlusse des fdur Teils nach as dur und von da ab gehen die beiden Tenorstimmen zusammen. Adrasto und Antinoos eilen fort. Temisto kommt auf den Oberpriester zu und erkundigt sich nach Adrasto. Der Oberpriester meldet ihr, daß Adrasto eben die »Eingeweihten« in das Heiligtum führe, und richtet an sie die Frage, ob ihre Liebe jenem Jüngling gehöre. Als Temisto schweigt, versichert er ihr, daß den Göttern dieser Liebesbund wohlgefällig sei. Temisto ist über die Worte des Oberpriesters erstaunt und sucht deren Sinn zu erraten (Secco-Rez.).

Mit der 15. Szene, die uns in die prächtig ausgestatteten, inneren Räume des Tempels versetzt, beginnt das Finale. Antinoos tritt mit den »Eingeweihten« auf. Er bittet in einem »Largo« (d dur, $^4/_4$) die Göttin um ihre Huld und Gnade. Auch die herbeigekommenen Priester und Priesterinnen flehen zur Ceres, daß sie jeden Schuldbeladenen, der unter ihnen weile, mit dem Blitzstrahl treffe. Dieser gemischte Chor (d dur, ₵, All° maestoso) ist unter dem Eindruck des Mozartschen Priestermarsches, den wir schon wiederholt in Mayrs Opern anklingen hörten, entstanden:



Die Bläser (zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte) spielen, unterstützt von den geteilten Violen und Violoncelli, den 1. Teil des Hymnus voraus, den hierauf der Chor mit dem Orchester wiederholt und nach a dur fortsetzt. Der 3. Teil in d dur bringt ein neues Thema,:
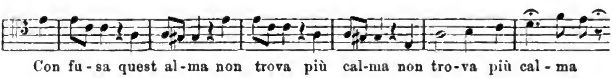


das wiederum aus einer Oper Mozarts (»Cosi fan tutti«, I, Nr. 8, Chor der Krieger, d dur, C, maestoso) stammt. Auf Geheiß des Oberpriesters (Rec. accomp.) zündet Temisto im Heiligtum das Feuer an und betet zur Göttin. Temistos Gesang (g dur, $^3/_4$, And. gracioso), der von einer Harfe begleitet wird, gleicht dem liedartigen »Largo cantabile«, mit dem Ariodant sich an Ginevra wendet (I, 5. Szene). Antinoos hört die Stimme der Oberpriesterin und erbebt (Rec. accomp.). Auf Befehl des Oberpriesters wird nun der Vorhang vor dem Heiligtum weggezogen und dadurch die beleuchtete Statue der Göttin sichtbar. Antinoos fleht um Gnade und Erbarmen. Adrasto unterstützt die Bitten des Königs. In dem kurzen Duett der beiden treten zwei Klarinetten in c solistisch
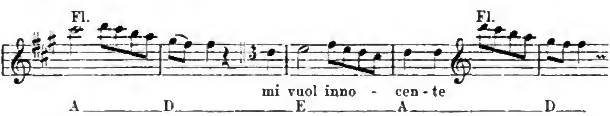
hervor. Allein Temisto will von Antinoos nichts wissen. Gleichzeitig durchleuchten grelle Blitze unter heftigen Donnerschlägen den Raum. Entsetzen erfaßt die Anwesenden, die in einem Tonstück in d moll Angst und Schrecken äußern. Dieser d moll Satz lehnt sich in der Stimmung wie in der charakteristischen Instrumentation (Tremolo und Synkopen der Streicher, crescendo Effekte, Vorhalte) an die ruhigeren Teile der Gewitterschilderung im »Telemaco« an und schließt in ernster Weise den 1. Akt.

Die 1. Szene des 2. Akts spielt sich in den Säulengängen an der Tempelmauer ab. Antinoos ist bemüht, die Oberpriesterin zu versöhnen. Allein diese weist den Mörder ihrer Angehörigen ab und erklärt, daß nur sein Tod die Freveltaten zu sühnen vermöge (Secco-Rez.). Der folgende b dur Satz vereint die beiden Singstimmen zu einem mozartisch gehaltenen Duett. Antinoos und Temisto gehen ab. Der Oberpriester kommt und befiehlt den Priestern, den Antinoos zu benachrichtigen, daß er in der Grotte der Mysterien genaue Auskunft über den Verbleib seines Sohnes erhalten solle (Secco-Rez.).

In der 2. Szene finden wir Temisto in einem abgelegenen Teil des Cereswaldes. Sie kniet vor den Urnen. Adrasto betrachtet mitleidsvoll die Unglückliche. Noch schwankt er, ob er aus Liebe zu Temisto die Tat ausführen oder seinen Freund, dessen Herkunft er jetzt kennt, retten solle. Seine innere Zerrissenheit, sein innerer Kampf zwischen Liebe und Freundespflicht äußert sich in einer zweiteiligen Cavatine. Diese beginnt in a moll, in einem ernsten, schmerzlich bewegten Ton,:
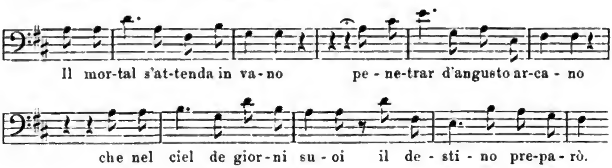


wie wir ihn in Glucks Reformopern (z. B. Arie Evanders in »Alceste«, III, Nr. 1) hören. Der 2. Teil der Cavatine, der sich weder im Takt noch im Zeitmaß vom ersten unterscheidet, bringt im Dialog zwischen der Singstimme und zwei Solobläsern (Flöte und Fagott) eine ungemein weiche a dur Melodie:



Diese mozartische Solostelle der Flöte, die durch das Fagott zwei Oktaven tiefer eine Verdopplung erfährt, war in der italienischen Oper der damaligen Zeit beliebt und verbreitet. Righini z. B. verwendet die
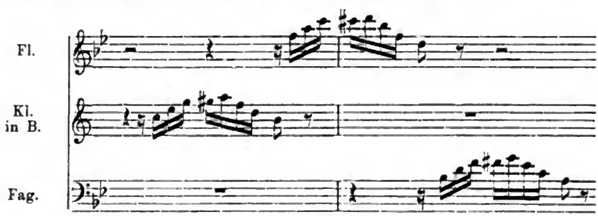
Melodie im 1. Akt seiner »Armida« (Duett zwischen Armida und Rinaldo). Vielleicht von Righini übernahm sie Mayr in die »Misteri Eleusini«. Von hier aus wanderte sie weiter in die Ouvertüre von Spontinis »Vestalin«, um später auch bei Lortzing wieder aufzutauchen. Es war äußerlich wirksam, aber künstlerisch bedenklich, zwei stilistisch entgegengesetzte Teile, wie den herben amoll und den süßlichen adur Satz, so nahe zusammenzustellen. Anstatt den 2. Teil der Cavatine leidenschaftlich zu gestalten, schreibt Mayr eine zerfließende Melodie. Temisto kommt jetzt auf Adrasto zu und fordert ihn auf, den König baldmöglichst zu ermorden (Secco-Rez.). Als Adrasto einwendet, daß er den, dem er Freundschaft gelobt habe, nicht töten wolle, überhäuft sie ihn mit Schmähungen und eilt unter der Drohung, einen Mutigeren zu suchen, fort. Die Arie Temistos (es dur, C, All°) läßt schärfere Akzente vermissen, wie sie Mayr in ähnlichen Situationen nach dem Vorbild der großen Neapolitaner in früheren Opern anbrachte. Das Gesangsstück ist in der wenig eindringlichen Form und dem gemäßigten Ausdruck mit den Mozartschen Rachearien verwandt, die mit den Gesängen gleichen Vorwurfs z. B. eines Hasse nicht wetteifern konnten.

In der 4. Szene wird die Bühne in ein Tal verwandelt, in dem sich die heilige Grotte befindet. Der Oberpriester schreitet nachdenklich einher und stellt Betrachtungen über das Geschick der Menschen an,: wie nach dem Ratschluß der Götter Antinoos in Adrasto seinen verlorenen Sohn wiederfinden, und Temisto den letzteren dem Mörder ihrer Angehörigen zuführen wird. Der warme breite Ton der Gesänge des Oberpriesters (d dur, 3/4, maestoso):



erinnert ebenso wie die Verwendung zweier Trompeten zu feierlichen Signalen an die Charakteristik von Mozarts »Sarastro«. Antinoos steigt vom nahen Hügel herab, um den Oberpriester vor dem Heiligtum zu erwarten. Aus einem mozartischen »Largo cantabile« (c dur, C) geht hervor, daß er von Ahnungen erfüllt und von dem Wunsche beseelt ist, Adrasto künftighin seinen Sohn nennen zu können. Der Oberpriester kommt mit den Priestern auf Antinoos zu und verkündet, daß Adrasto des Königs Sohn sei, den ihm der sterbende Lysander anvertraut habe. Antinoos ist außer sich vor Freude.

Die 6. Szene führt uns vor das Tor des Tempels. Temisto richtet an Adrasto die Frage, ob er bereit sei, den Antinoos zu töten. Adrasto willigt jetzt ein (Secco-Rez.). Antinoos tritt aus dem Tempel heraus. Ein Terzett (e dur, $^2/_4$, Largo) offenbart die Empfindungen und Gefühle der drei Personen. Antinoos ist voll froher Hoffnung auf die Zukunft, Temisto befindet sich in höchster Erregung, Adrasto schwankt in seinem Entschlusse. Mayr läßt die Singstimmen hier von den Streichern »con sordini« begleiten und zwei Hörner unruhige Rhythmen ausführen. Dadurch sucht er die dunkle Situation anzudeuten. Plötzlich stürzt sich Adrasto mit gezücktem Dolche auf Antinoos. Der Oberpriester ruft Adrasto ein gebieterisches Halt zu und läßt ihn sowie Temisto von Soldaten festnehmen. Hierauf eröffnet er ihm, daß Antinoos sein Vater sei. Mayr hat diese Vorgänge dramatisch erfaßt und schon durch den häufigen Tempo- und Taktwechsel der belebten Szene Rechnung getragen. Adrasto ist aufs tiefste erschüttert. Der Gedanke, daß er seinen eigenen Vater ermorden wollte, bringt ihn der Verzweiflung nahe. In einem »Largo cantabile« (b dur, C) klagt er seinen Schmerz. Adrastos Gesangsstück ist keine ausgesprochene Arie oder Cavatine, sondern eine Mischung von ariosen und rezitativischen Stellen, von heiteren, mozartischen Wendungen und starken dramatischen Akzenten. Für die Bläser (Flöte, Klarinette, Fagott) streut Mayr kleine Solostellen ein, z. B.:



Der Chor nimmt an dem Geschick des unglücklichen Adrasto Anteil. Wiederum bricht Adrasto in Klagen aus, bezeichnet Temisto als die Anstifterin der schrecklichen Tat und wünscht zu den Füßen seines Vaters zu sterben. In diesem Gesangsstück (b dur, C, Allegro) schlägt Mayr einen leidenschaftlichen Ton an, der durch die weiten Intervalle der Singstimme noch gewinnt.

Die 8. Szene versetzt uns in den Cereswald. Im Hintergrund der Bühne sind zwei Scheiterhaufen errichtet. Unter einem festlichen »Maestoso« (g dur, C), das uns melodisch an Mayrs frühere Opern »Saffo« und »Telemaco« erinnert, versammeln sich die Priester und Priesterinnen, sowie die Richter, die über die Tat Adrastos und Temistos entscheiden

sollen. Der Oberpriester verkündet, daß noch nie an dieser heiligen Stätte ein Sohn den Arm gegen den eigenen Vater erhoben habe, und stellt die Forderung, daß Adrasto und Temisto durch ihren Tod die Göttin wieder versöhnen sollen (Secco-Rez.). Die Priester und Priesterinnen flehen zur Ceres, ihnen wieder gnädig zu sein, da die ruchlose Tat gesühnt werde. Das Chorstück (es dur, C) fällt gegenüber den vorhergehenden Priesterchören ab. Adrastro und Temisto werden vorgeführt und auf ihren Tod vorbereitet. Antinoos kommt jetzt herbei und erklärt sich bereit, an Stelle seines Sohnes zur Sühne seiner früheren Taten den Tod zu erleiden. Adrasto läßt dies nicht zu. Gerührt durch den Opfermut der beiden verzichtet Temisto auf die Ahndung der ihren Angehörigen zugefügten Missetaten. Auch die Richter sehen edelmütig von einer Strafe ab und geben ihre Entscheidung dahin ab, daß Adrasto seinem Vater nach Theben folgen, Temisto aber künftighin nur dem Dienste der Göttin sich weihen solle (Secco-Rez.). Ein lebendiger Chor (c dur $^3/_4$), der das glückliche Ende besingt, schließt die Oper. Hier gesellen sich zum Orchester noch Tamburone und Timpani.

Die Vorzüge des Librettos sind in den Chorszenen zu suchen, in denen Bernardoni lebensvolle Bilder auf die Bühne bringt. Die erste und letzte Szene des 1. Akts liefern hiefür den Beweis. Dagegen läßt die Szenenführung, der Aufbau der Handlung, die Lösung des Konflikts die Gewandtheit, die Rossi besaß, vermissen. Wenn auch die italienischen Librettisten der opere serie nach dem Vorbild Metastasios sich daran gehalten hatten, rasche Schlüsse herbeizuführen, so gingen sie doch durchschnittlich nicht so weit wie Bernardoni, der in der 11. Szene des 2. Akts der »Misteri Eleusini« in einigen Augenblicken die allgemeine Versöhnung zustande bringt[1]). Auf fremde Einflüsse ist wohl das Bestreben Bernardonis zurückzuführen, die Handlung durchweg an heiligen Orten, in und vor Tempeln, an Begräbnisstätten und in geheimnisvollen Tälern sich abspielen zu lassen. Hierin berührt sich Bernardonis Libretto mit den französischen Texten Valladiers und den deutschen Henslers und Schikaneders.

Aus der Partitur[2]) geht hervor, daß auch in der Musik der Schwerpunkt in den Chorszenen liegt. Es ist zu beachten, daß in den »Misteri Eleusini« der gemischte Chor Verwendung findet, während der Männer-

1) Diesen Mangel scheint Bernardoni später selbst unangenehm empfunden zu haben, da er sich, wie aus einem Brief der T. Belloc vom 11. Febr. 1807 an Mayr (Nachlaß in Bonate) hervorgeht, zu kleinen Veränderungen und Einschiebungen am Schlusse herbeiließ.

2) Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß die Oper in der Venezianer Aufführung (1804) den Titel »Polibete« trug. Antinoos' Sohn hatte den Namen »Polibete«, erhielt aber im Tempel den Priesternamen Adrasto.

chor nur vereinzelt eingreift. Die musikalische Charakteristik der einzelnen Personen ist ungleich. Die Arien der Kalypso im »Telemaco« lassen das Wesen des rachbegierigen Weibes deutlicher erkennen als die Gesänge Temistos, in denen sich Mayr von dem lapidaren, neapolitanischen Stil entfernt. Vielleicht war hieran auch der Umstand schuld, daß Mayr an die wenig bekannte Sängerin Marianna Albani Chabrami, welche die Rolle der Oberpriesterin sang, nur mäßige Ansprüche stellen konnte. Während in den Sologesängen des Adrasto Rache, Schmerz und Mitleid einen treffenden Ausdruck finden, versagt Mayrs Kraft, wenn er die Verzweiflung und innere Erschütterung des Jünglings in den Gesangsstücken wiedergeben soll. Obwohl Adrasto als der Geliebte der Temisto erscheint, war die Partie nicht für Sopran, sondern für Tenor geschrieben. Adrasto gehörte zu den letzten Rollen Babbinis[1]. Erst später setzte Mayr die Partie für eine Sopranstimme um. Auch die Partie des Antinoos war einem Tenor zugeteilt und von Giacomo David übernommen worden. Besondere Anforderungen wie jene des Polinesso stellte sie nicht an den Sänger. Unter dem Einfluß des Mozartschen Sarastro entstand die Baßpartie des Oberpriesters, die von Venanzio Tarulli gesungen wurde.

Ebenfalls ein religiöses Sujet lag der nächsten opera seria Mayrs zu Grunde, die 1804 wiederum in Mailand ihre Erstaufführung erlebte:

»*Alonso e Cora*«[2], drama per musica di N. N.[3].
(Partitur Mss in der großherz. Hofbibliothek in Darmstadt[4]).

Die Sinfonia der Oper steht in es dur. In dem auf 46 Takte ausgedehnten »Largo« ($^3/_4$) dürften die feierlichen es dur Akkorde auf den Ernst der Handlung, die von sämtlichen Bläsern (zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten in b, zwei Fagotte, zwei Corni, zwei Trombe) gebrachten Triolen,:

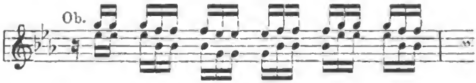
1) Babbini ist (nach Fétis, a. a. O, 1, S. 180) 1754 zu Bologna geboren und starb ebenda am 21. September 1816.

2) Rollenbesetzung der Erstaufführung:

Ataliba = Adamo Bianchi;
Cora = Camilla Balsami;
Palmoro = Gaetano Bianchi;
Alonso = Girol. Crescentini;
Idalide = Rosa Costa;
Telasco = Gaetano Granata.

3) Weder die Bologneser noch die Bergamasker Textbücher nennen den Namen des Librettisten, ebensowenig die Cenni autobiogr. Vermutlich ist Bernardoni der Verfasser.

4) Weitere Partituren in der Bibl. civica in Bergamo und im Studio Ricordi in Mailand.



die zu einem förmlichen Bläserkonzert Veranlassung geben, auf das kriegerische Milieu des Stücks hinweisen. Der Allegro vivace-Teil fällt gänzlich ab. Die Themen sind blutleer und ohne Ursprünglichkeit, die Instrumentation läßt die bei Mayr gewohnte Mannigfaltigkeit vermissen. Zwar fehlen nicht einige Soli der Bläser (z. B. der B Klarinette), allein zu charakteristischen Wirkungen und Mischungen kommt es nicht.

In der 1. Szene erblicken wir auf der Bühne den Berg Cajamburo, auf dessen Höhen der Oberpriester und die Priesterschaft vor der aufgehenden Sonne Gebete verrichten, während unten im Tale die Einwohner von Quito vor ihren Hütten in Andacht verweilen. Priester und Volk vereinen sich und flehen in einem Chor (f dur, C, Larghetto) den Segen der Gottheit auf ihren König Ataliba herab. In kurzen Strichen zeichnet Mayr hier in der Musik die Landschaft. Es mutet uns ganz modern an, wenn zu Beginn der 1. Szene in den Kontrabässen und Violen geheimnisvoll das Thema erklingt,:



das von dem Priester- und Volkschor in Oktaven aufgenommen wird und der weihevollen Gebetsstunde Rechnung trägt. Der Oberpriester, dessen Gesang an den hohen Ton Sarastros gemahnt,:
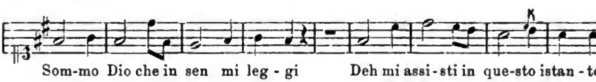


wendet sich als Sprecher für alle zur Gottheit, worauf der gesamte Chor den vorhergehenden Gesang, diesmal aber mehrstimmig wiederholt. Der König erscheint nun mit seinem Gefolge und dankt gerührt allen, die für ihn gebetet haben. Dieses »Cantabile« Atalibas (a dur, C) ist ein weiches, leicht verziertes Gesangsstück, das an die »Cavatine« der Lidia (»Lauso e Lidia«, 1. Akt) erinnert. Der a dur Arie des Königs folgt ein Chorstück in b dur. Der Chorsatz ist vier-, teilweise sechsstimmig geschrieben, die Streicher und Oboen führen aufwärtsgehende Läufe aus. Durch die letzteren malt Mayr im Orchester den Schrecken, in den das Volk durch die plötzliche Verdunklung der Sonne versetzt wird. Die Priester steigen von dem Berge herab, um das Volk zu beruhigen. Der Oberpriester bittet den Sonnengott, ihm die Ursache seines Zorns kund zu tun. Den Bitten des Oberpriesters schließen sich König und Volk an.
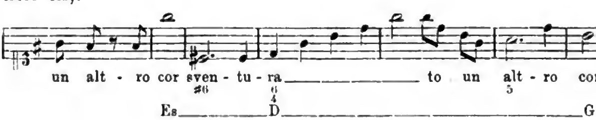
Die 4. Szene führt uns in die Gemächer Coras, die im Textbuch als »vergine del sangue degl' Incassi« bezeichnet ist. Cora klagt in einer kurzen »Cavatine« (e dur, 6/8, Larghetto), die von einem Solo zweier Hörner (in e) poetisch eingeleitet wird,:



ihr Liebesleid. Coras Vertraute, Idalide, eilt herbei und benachrichtigt ihre Herrin, daß Alonso als Sieger Quitos Mauern sich nähere, und das Volk ihm bereits entgegenströme (Secco-Rez.). Diese Nachricht bringt Cora in Erregung. Sie bricht in Tränen aus, da sie Alonso nun für immer verloren glaubt (g dur, C, agitato), und bittet die Gottheit, ihr beizustehen (d dur, 3/4, cantabile). Der 2. Teil der Arie übertrifft in seinem religiösen Ton wie in der Innigkeit der Empfinduug alle früheren Gesangsstücke dieser Art:



Dem Gebet reiht sich ein 3. Teil in e dur (C, All°) an, in dem Cora in Wehmut an ihr künftiges Geschick denkt. Ein tiefes Sehnen nach einem fernen Glück erfaßt das Mädchen. Die starke dramatische Steigerung am Schlusse der Arie, der Sturz der Singstimme vom hohen g ins tiefe cis,:
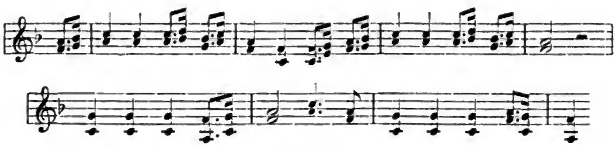


ergeben, daß Coras Wehmut in Verzweiflung umschlägt.

In der nächsten Szene wird die Bühne in einen großen Platz vor dem Palaste Atalibas verwandelt. Der König nimmt auf einem vor dem Palaste aufgestellten Thronsessel Platz. Das Volk jubelt dem herankommenden Führer der peruanischen Truppen zu. Telasco, Atalibas Sohn, sowie Soldaten und Gefangene schreiten dem Alonso voraus. Mayr läßt hier dem Orchester, dessen Bässe er durch ein Trombone und Timpani verstärkt, einen Marsch (d dur, C, maestoso) spielen, und hierauf den Chor, den er in zwei Gruppen (je zwei Tenöre und Bässe) teilt die Melodie wiederholen. Das Chorstück ist einfach gehalten und macht

einen festlichen Eindruck. Alonso wendet sich nun an den König und verkündet ihm, daß er mit Freude und Jubel zurückkehre, da er gegen die Feinde siegreich gekämpft habe. Alonsos Arie (d dur, C) ist liedartig gehalten und enthält Koloraturen, die besonders bei dem Worte »brillar« zu Tage treten. Nun berichtet Alonso von den Einzelheiten des Kampfes, von der Tapferkeit Telascos und dessen Rettung aus den Händen der Feinde (Secco-Rez.). Ataliba fordert Alonso auf, ihn in den Tempel zu begleiten, da dort eine Jungfrau dem Sonnengott geweiht werde (Secco-Rez.), und bittet ihn, seine Wünsche zu nennen, damit er diese erfüllen könne (Rec. accomp.). Der folgende c dur Satz läßt die Freude des Königs über das glückliche Ende des Krieges und Alonsos Sehnsucht nach einem Wiedersehen mit der Geliebten erkennen. Die eine Singstimme wiederholt das mozartisch gehaltene Thema der anderen, worauf der Chor einsetzt und seiner Freude über die Versöhnung des Gottes Ausdruck verleiht.

Die 6. Szene spielt sich wieder in den Gemächern Coras ab. Idalide beklagt das Schicksal ihrer Herrin, die sich dem Dienste des Sonnengottes widmen müsse. Idalides Arie (f dur, 2/4, Andante) wird nur von den Streichern begleitet und stellt weniger an die Gesangstechnik als an die Vortragskunst Ansprüche. Die Arie ist, wie die Mehrzahl der von Mayr für die Nebenpersonen komponierten Solostücke, nicht bedeutend und ohne ursprüngliche Melodik.

Mit der 7. Szene beginnt das Finale des 1. Akts. Die Szene stellt den Sonnentempel dar. Der König erscheint mit den Großen des Reichs und der Priesterschaft. Ihre Ankunft kündigt ein Marsch (f dur, C, Marcia) an, dessen Thema zuerst von zwei Klarinetten und zwei Corni (in f) vorgetragen wird,:

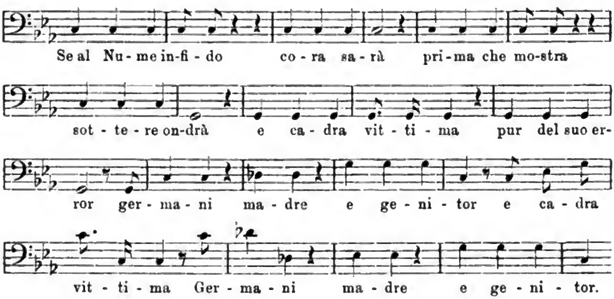


und hierauf auf das ganze Orchester übergeht. Die Stelle ist derart instrumentiert, daß zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten die Melodie vortragen, zwei Fagotte, zwei Corni, zwei Trombe die Harmonie füllen, und die Kontrabässe im Verein mit einer »Contratuba« die Grundtöne angeben. Mit dieser »Contratuba« war sicherlich eine Baßophikleide gemeint, deren sich später Spontini öfters in der Oper bediente. Ataliba preist die Gottheit, daß der unheilvoll begonnene Tag ein glückliches Ende gefunden und die siegreiche Heimkehr Alonsos

gebracht habe, und verkündet den Anwesenden, daß Alonso selbst der heutigen heiligen Zeremonie beiwohnen werde (Rec. accomp.). Jetzt naht Cora, begleitet von ihrem Vater Palmoro und den Sonnenjungfrauen, die mit einem Gesang (g dur, 3/8, Andantino) ihre neue Gefährtin aufzuheitern suchen. Der Frauenchor ist zweistimmig gesetzt und sehr durchsichtig instrumentiert. Zwei Flöten gesellen sich zu den Streichern, von denen die 1. Violinen und die Violen geteilt sind. Cora ist tief erschüttert. Ihre innere Unruhe verraten im Orchester die Rhythmen der Streicher:
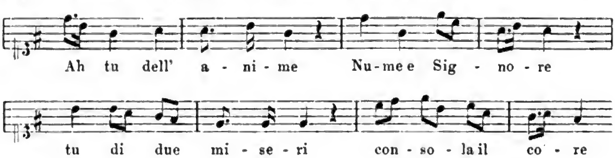


Die Sonnenjungfrauen fahren fort, Cora zu ermutigen, und wiederholen ihren Chor. Ataliba und der Oberpriester fordern Cora auf, den Schwur abzulegen und die Gunst der Gottheit anzurufen. Gleichzeitig ertönen aus einem unterirdischen Raum geheimnisvolle Stimmen:



In diesem Chor führt Mayr die Tenöre und Bässe in Oktaven und läßt die Singstimmen von zwei Fagotten und vier Hörnern in es begleiten. Um die volle Wirkung zu erzielen, gibt der Komponist in der Partitur die besondere Vorschrift, daß die Instrumente nicht im Orchesterraum gespielt werden sollen. Dieser c moll Satz weist in dem ernsten, hohen Ton wie in der pathetischen Deklamation der Singstimmen, die mehrere Takte lang auf derselben Note verweilen, auf das Vorbild Glucks (z. B. »Alceste«, III, Chor der Höllengeister, f moll, ₵, Lento) hin. Cora ist aufs tiefste bewegt und fleht, während ihr das Gewand der Sonnenjungfrau umgelegt wird, den Segen der Gottheit auf das Reich herab. Coras Gebet (es dur, 2/4, Andante), das in der Musik wohl mit Rücksicht auf den Seelenzustand der jungen Priesterin keinen religiösen Charakter

trägt, sondern leidenschaftlich gehalten ist, wird von den Streichern und einer Harfe begleitet; die letztere wird ähnlich wie in den »Misteri Eleusini« behandelt. Alonso betritt jetzt mit Telasco die Tempelhalle. Als er Cora erblickt, die ihm von Ataliba als die neue Sonnenjungfrau bezeichnet wird (Rec. accomp.), fährt er bestürzt zusammen. Die folgende Ensembleszene (c dur, C, All°) läßt den Schmerz Alonsos und Coras wie die durch das seltsame Benehmen der beiden hervorgerufene Aufregung des Königs, des Volks und der Priester erkennen. Im Orchester tritt die Oboe solistisch mit kleinen Zwischensätzen hervor. In den Kontrabässen und Fagotten wird das Thema der Gebetsszene der ‚Introduzione' aufgenommen und weitergeführt. Durch diese gleichsam leitmotivische Verwendung eines Themas, mit der Mayr wohl dem französischen Komponisten Méhul (z. B. »Ariodant«, 1798) folgt, gewinnt der erste Akt der Oper an Einheit. Es ist bedauerlich, daß mit dieser Ensemble- und Chorszene der erste Akt des Stücks nicht schließt, sondern daß noch ein »Cantabile« Alonsos (es dur, C), das mit dem »Largo« des Antinoos (»Misteri Eleusini« I, 6. Szene) melodisch verwandt ist, und ein weiterer Chorsatz (c dur, C, Allegro) folgen.

Die beiden ersten Szenen des 2. Akts gehen in den von Cora früher bewohnten Gemächern vor sich. Idalide trifft mit Telasco zusammen. Letzterer erzählt, daß Cora von den Priestern streng bewacht wird, da ihr Verhalten Alonso gegenüber Mißtrauen hervorgerufen habe. Idalide verrät nun dem Telasco, daß Alonso die Sonnenjungfrau liebe und diese seine Neigung erwidere (Secco-Rez.). Telasco klagt über das herbe Geschick, das seinen Freund und Retter betroffen habe, und bittet die Sonne, den Liebenden ihre erwärmenden Strahlen zu senden. Telascos Arie (g dur, 3/4, Andante affettuoso), die von zwei Flöten, zwei Fagotten, und den Streichern begleitet wird, rührt durch den einfachen Ton, der jegliche Ausschmückung der Singstimme ausschließt:
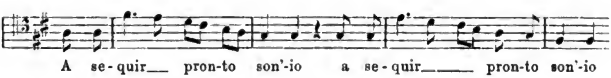


Plötzlich stürzt Palmoro herein und fordert die beiden auf, schleunigst zu fliehen, da der Vulkan Feuer speie und Steine auswerfe (Secco-Rez.). Telasco eilt mit Idalide und Palmoro fort.

Nun wird die Szene in den Sonnentempel verwandelt. Die Sonnenjungfrauen, die Priester, das Volk rufen die Gottheit an und eilen wild

durch einander. Der rückwärts gelegene Teil des Tempels stürzt ein. Dadurch gewinnt der Zuschauer einen Ausblick auf den feuerspeienden Vulkan und die vom Erdbeben bedrohte Stadt Quito. Bäume werden entwurzelt, mächtige Steinblöcke herabgeschleudert. Diese Szene bot dem Komponisten Gelegenheit, wiederum ein Naturereignis musikalisch zu schildern. Das Stück steht wie der Gewittersturm der früheren Opern in d moll. Das Orchester (Streicher, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Corni (in f)) wird durch ein Ottavino, zwei weitere Corni (in d), Tamburone und Timpani verstärkt. Zu diesem Orchester kommt noch ein Doppelchor (je zwei Tenöre und Bässe), dessen eine Gruppe auf der Bühne singt, während die andere aus der Ferne vernehmbar ist. Auch hier diente der Gewittersturm des »Telemaco« zum Vorbild. Zuerst beginnen die Tremolo der Streicher, denen größere Läufe des ganzen Orchesters folgen. Scharfe Harmonien, crescendo Stellen und Vorhalte charakterisieren hier wie dort die zerstörende Naturgewalt. In den Chorsätzen deuten die kurzen, abgerissenen Interjektionen der Singstimmen die Aufregung und Angst der Bevölkerung an. Der Ausbruch des Vulkans läßt auf der Bühne allmählich nach und damit hören auch im Orchester die tonmalerischen Stellen auf. Auf der Bühne erscheint jetzt Alonso und sucht unter den Trümmern des Tempels nach der Geliebten, die er noch unversehrt antrifft und in Sicherheit bringen will. Allein Cora weigert sich eingedenk der Warnung der Priester den heiligen Ort zu verlassen. Erst nach langem Sträuben ergibt sie sich dem Geliebten, der sie auf seinen Armen fortträgt. Das Duett der beiden Liebenden (es dur, $^6/_8$, Larghetto) ist wenig charakteristisch und eines jener Gesangsstücke, in denen die Freude des Komponisten am Wohlklang zu Tage tritt. Eine Soloklarinette mischt sich im 1. Teil mit kurzen Motiven ein.

Die 6. Szene führt uns auf einen Platz vor dem zerstörten Tempel Palmoro ruft nach seiner Tochter (Secco-Rez.). Ataliba kommt mit seinen Leuten, um den Verunglückten zu helfen. Durch den Oberpriester erfährt er, daß Cora mit Alonsos Hilfe aus dem Tempel entflohen sei (Secco-Rez.). Ataliba schwankt zwischen seiner Liebe zu Alonso, der ihm Sohn und Vaterland gerettet, und seiner Pflicht als König, die ihm gebietet, Unrecht zu bestrafen. Die dreiteilige Arie Atalibas (d dur, C, Maestoso) ist in Anlage und Form mozartisch. Der erste Teil läßt eine Anlehnung an Taminos erste Arie (»Zauberflöte« I, Nr. 3) ersehen:



Der Chor drängt den König, die Verfolgung der beiden Flüchtlinge anzuordnen. Mit einem Rachechor, zu dessen rhythmischer Lebhaftigkeit die Oboen, Fagotte, Hörner und Trompeten beitragen, erreicht die Szene ihr Ende.
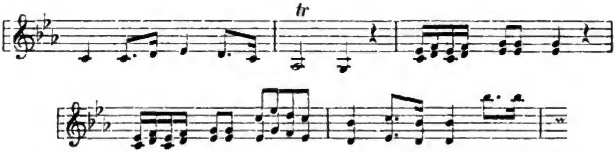
Die 9. Szene versetzt uns in eine wüste Gegend, die von abschüssigen, hohen Felsen begrenzt ist. Alonso bittet die Geliebte, an diesem Orte zu rasten. Cora macht sich Vorwürfe, daß sie dem Geliebten gefolgt sei und dadurch ihre Angehörigen einem sicheren Tod ausgeliefert habe. Alonso sucht sie zu beruhigen und beteuert ihr in einem kurzen ariosen Satze (b dur, $^3/_4$, Larghetto), der die begleiteten Rezitative unterbricht, seine Liebe. Plötzlich ertönt Lärm aus der Ferne. Schritte werden vernehmbar und kommen näher. Alonso und Cora wollen in den nahen Wald fliehen, werden aber von einer Schar bewaffneter Leute Atalibas umzingelt. Mayr illustriert diese Vorgänge im Orchester. Zuerst setzen nur die 2. Violinen ein, denen die ersten folgen; hierauf erscheint in den Fagotten das Motiv,:



das bald auf das ganze Orchester übergeht und eine Steigerung herbeiführt. Ataliba erklärt Cora für die Schuldige und läßt sie gefangen nehmen. Alonso widerspricht dem König und behauptet, daß er die Flucht der Sonnenjungfrau veranlaßt habe. Allein Ataliba schenkt diesen Worten keinen Glauben und hält dem spanischen Feldherrn die Unkenntnis der Landesgesetze zu Gute (Rec. accomp.). Der Chor der Krieger verlangt, daß Cora durch ihren Tod die erzürnte Gottheit versöhne. Alonso ist vom Schmerz überwältigt. In einem »Largo« (f dur, C) nimmt er von der Geliebten Abschied. Der Komponist hält sich in diesem Gesangsstück von jenem larmoyanten, weichlichen Ton, der sich schon in früheren Opern bemerkbar machte, nicht ferne und zieht daher die Abschiedszene ins Sentimentale. Mayr weiß aber auch hier durch die Instrumentation zu blenden. Die Stelle der zwei Oboen übernehmen zwei englische Hörner, deren eingestreute Solosätze beim Hörer den Eindruck der Wehmut und des Mitleids hervorrufen. Die Krieger stimmen nicht in Alonsos Klagen ein, sondern fordern, daß dem Gesetze Genüge geleistet werde. Alonso ist der Verzweiflung nahe.
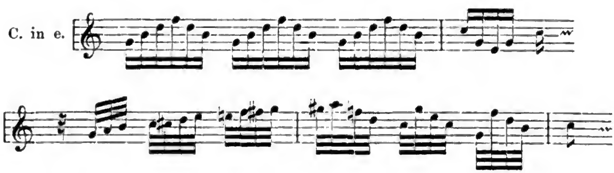
In der 11. Szene kommt es zwischen Idalide und Telasco zu einer Unterredung. Beide sinnen auf eine Rettung Coras (Secco-Rez.).

Von der 12. Szene an spielt sich die Handlung in einem unterirdischen, schlecht beleuchteten Raume ab. Ataliba ist mit den Großen des Reichs versammelt und erklärt, daß jetzt der Augenblick gekommen sei, Cora dem Gotte zu opfern (Secco-Rez.). Unter den Klängen eines Trauermarsches,:



dessen feierlicher Ernst an den Stil Rameaus und Glucks erinnert, schreiten Cora und ihr Vater, in Ketten gefesselt, daher. Die Priesterschaft folgt ihnen. Der Oberpriester richtet an Cora die Frage, ob sie zu ihrer Verteidigung etwas vorbringen könne. Als Cora dieser Frage ausweicht und nur immer wieder ihre Unschuld beteuert, spricht der Oberpriester das Todesurteil aus (Rec. accomp.). In einer größeren Gesangsszene (e dur, $^{3}/_{8}$, Larghetto) nimmt Cora von ihren Angehörigen und Freunden Abschied. Verzweifelt schickt sie sich in die unabänderliche Lage. An den Stellen, in denen Coras Verzweiflung durchbricht, zeigt Mayr die Ausdrucksfähigkeit des Sologesangs. Der allerdings nur vorübergehende Gebrauch der Molltonart läßt das Bestreben des Komponisten erkennen, tiefere Empfindungen zu erwecken. Dagegen vergreift sich Mayr in dem »Larghetto«, das den Abschied Coras von ihrem Vater bringt, völlig im Ausdruck. Die Singstimme schlägt hier einen fast fröhlichen Ton an. Eine Solovioline und ein Solohorn (in e) mischen sich konzertierend ein. Welche Anforderungen Mayr an den Hornisten des italienischen Opernorchesters stellte, ergibt sich aus folgenden Stellen:

C. in e.



Cora wird zum Tode geführt. Gleichzeitig erscheint Alonso. In erregten Worten weist er darauf hin, daß der König ihm aus Dankbarkeit für seine Kriegstaten die Geliebte raube, sowie daß er eine gerechte Auslegung des Gesetzes verlange und daher erwarte, daß auch der, welcher das Unrecht mit begangen habe, zum Tode verurteilt werde (Rec. accomp.). Ataliba ist bewegt; der Oberpriester dagegen weist Alonsos Einwände schroff zurück. Das Volk bricht jetzt in Jubelrufe auf Alonso aus und verlangt die Freigabe Coras (c dur, C, All°). Der Oberpriester erkennt, daß seine Macht gebrochen ist, und gibt Cora frei.

Ataliba verkündet, daß er die alte Sitte, jährlich ein Mädchen dem Sonnengott zu opfern, aufhebe und allen Sonnenjungfrauen die Freiheit schenke (Rec. accomp.). Alonso und Cora preisen in einem Duett (b dur, 6/8, Larghetto) die glückliche Wendung des Geschicks. Ein allgemeiner Jubelchor (b dur, C, All°) beendet die Oper.

Auch der Stoff der »Cora« war wie jener der »Ginevra di Scozia« schon wiederholt für die Opernbühne verarbeitet worden. J. G. Naumann komponierte für den König Gustav von Schweden eine »Cora«, die 1780 erschien und deren Text von Adlerbert herrührte[1]). Weitere »Cora« Opern wurden vor Mayr geschrieben von: Winter (1779)[2]), Fr. Bianchi (1786)[3]), Cambini (1787)[4]), Berton (1779)[5]), Lasser (zwischen 1791 und 1802) und Méhul (1791). Bekannt ist, daß Baron Dalberg auch Mozart ein Libretto gleichen Titels anbot[6]). Die Quelle für diese Operntexte waren Marmontels »Les Incas«[7]). Da die französischen Operntexte, wie wir schon öfters gesehen haben, am Ende des 18. Jahrhunderts nicht selten von den italienischen Librettisten nachgebildet wurden, so entbehrt es vielleicht nicht der Wahrscheinlichkeit, daß Méhuls »Cora« trotz ihres Mißerfolgs[8]) die Anregung zur Bearbeitung des Stoffs für die italienische Opernbühne gab. Sowohl in der Entwicklung der Handlung als auch in der Gestaltung der Charaktere der Hauptpersonen nähert sich das italienische Textbuch dem französischen Valladiers und entfernt sich von jenem, das Bianchi in Musik setzte. In Bianchis Oper wird uns in der Heldin des Stücks das liebende Mädchen vorgeführt, das sich für den Geliebten opfert. Dadurch aber, daß Valladier und mit ihm der italienische Librettist der Mayrschen Oper Coras Eltern in das Stück hereinziehen und deren Schicksal mit dem der Tochter verknüpfen, gewinnt die Charakterzeichnung Coras an feinen Zügen. In der Oper Bianchis erbietet sich Alonso, für den König in den Krieg zu ziehen; mit der Liebe zu Cora läßt jedoch auch Alonsos Lust zu kriegerischen Taten nach. Im 2. Akt muß ihn sogar Ataliba energisch auffordern, endlich an den Feldzug zu denken. Wieviel treffender ist bei Valladier und dem Librettisten Mayrs der heldenhafte Charakter Alonsos gezeichnet! Erst als er vom Kriege heimkehrt, denkt er wieder an sich und die Geliebte.

---

1) A.G. Meißner »Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns«, Prag 1804, II, S. 48 f.

2) Clément-Larousse, a. a. O. S. 177.

3) Wiel, a. a. O. S. 393/394. Ein Textbuch der Oper in der Bibliothek des liceo mus. in Bologna.

4) Clément-Larousse, a. a. O. S. 176.

5) Fétis, a. a. O., I, S. 390.

6) Jahn, a. a. O., I, S. 578.

7) »Oeuvres complètes«, a. a. O. Bd. 3.

8) Max Dietz »Geschichte des musikal. Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium«, 1893, S. 156 ff.
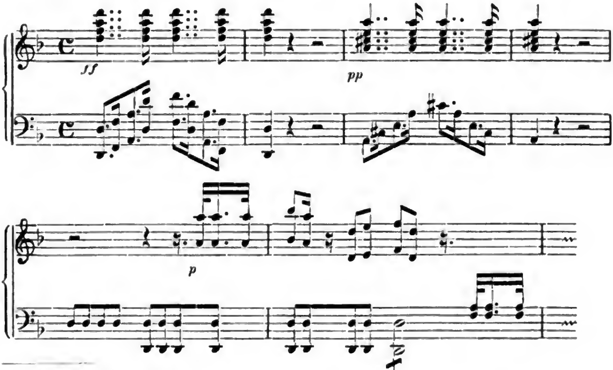
Während in der Oper Bianchis der Oberpriester fehlt, spielt er bei Valladier und dem Librettisten Mayrs eine bedeutsame Rolle. Den Effekt des Erdbebens und des Vulkanausbruchs auf der Bühne nützen Valladier und der Librettist Mayrs reichlich aus. In der Bianchischen Oper kommt es dagegen nur zu dem Einsturz einer Tempelmauer, der die Flucht der Sonnenjungfrau ermöglicht. In der Art der Herbeiführung des Schlusses unterscheiden sich die drei Texte. Bei Bianchi erklärt Alonso im 3. Akt dem König, daß er bereits die Ehe mit Cora eingegangen habe; gleichzeitig dringt das Volk zur Richtstätte vor und verlangt die Freilassung der Sonnenjungfrau. Ataliba stimmt zu, indem er bemerkt, daß das Volk, das die Gesetze gibt, dieselben auch ändern könne. Bei Méhul (Valladier) ertönen im 4. Akt Donnerschläge, die den Oberpriester und das Volk dazu bestimmen, die beiden Liebenden zu vereinen. Bei Mayr verlangt Alonso die gerechte Auslegung des Gesetzes und damit auch seine Verurteilung. Als das Volk eine drohende Stellung einnimmt, besinnen sich Ataliba und der Oberpriester eines Besseren und geben Cora frei.

Mayrs Musik zur »Cora« schließt sich würdig der zur »Lodoiska« und »Ginevra« an. Die Sologesangsstücke der »Cora« stehen mit jenen der »Lodoiska« und »Ginevra« auf gleicher Stufe und teilen mit ihnen Vorzüge und Mängel. Die beiden Hauptrollen waren bei der Erstaufführung in guten Händen. Camilla Balsami, die Vertreterin der Lodoiska, sang die Partie der Cora und Crescentini, der schon seit längerer Zeit mit Mayrs Musik vertraut war, die des Alonso. Wie in den »Misteri Eleusini« ist auch in der »Cora« den Chören eine wichtige Rolle zugewiesen. Neben Männerchören und gemischten Chören sind hier auch solche für Frauenstimmen vorhanden. Mayrs Instrumentationskunst zeigt sich nicht allein in den Sologesängen, sondern auch in den Chorszenen in günstigem Lichte. Durch den sicheren Blick für eigenartige Klangwirkungen, wie er z. B. dem Sonnenhymnus, dem unterirdischen Chor (1. Akt) zu gute kam, war Mayr den meisten Italienern der damaligen Zeit überlegen.

Ein Jahr nach der Erstaufführung der »Cora« traf Mayr ein harter Schlag. Die neue, für Mailand komponierte Oper »Eraldo e Emma« fiel durch. Mayr wandte sich nun wieder nach Vendig und schrieb für die Stätte seiner früheren Triumphe eine neue opera seria »Americani«. Da die Partitur von »Eraldo e Emma« spurlos verschwunden ist, läßt sich nicht sagen, inwieweit die Musik zu dem Mißerfolg beitrug. Die neue Venezianer Oper, von der später noch die Rede sein wird, steht nicht auf der Höhe der »Lodoiska«, »Ginevra«, »Cora«, auch nicht der »Misteri Eleusini«. Erst 1807 wurde eine neue opera seria Mayrs in Mailand aufgeführt, die seinen Hauptwerken beizuzählen ist:

»*Adelasia e Aleramo*« [1]), melodrama serio [2]) di Luigi Romanelli. (Partitur Mss. in der kgl. Bibliothek Berlin) [3]).

Die Sinfonia dieser Oper gehört mit der zu »Atar« (1814) wohl zu den besten, die Mayr geschrieben hat. Schon gleich das 26 Takte lange »Largo« (d moll, C) fesselt durch einen in der italienischen Oper nicht gewöhnlichen Ernst:



1) Rollenbesetzung,
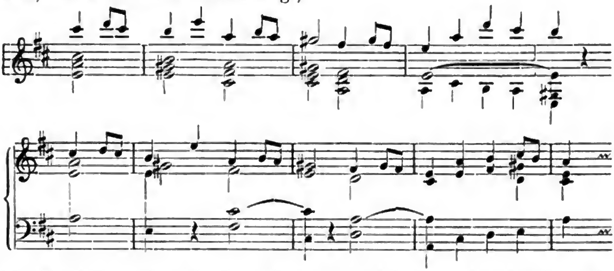
	Mailand 1807:	Florenz 1808:	Turin 1808:
Ottone	= Giacomo David;	Giov. B. Benelli;	Serafino Gentili;
Theofania	= Angela Rotondi;	Vincenza Casali;	Catterina Moretti;
Adelasia	= Teresa Belloc;	Anna Mazzoli;	Teresa Belloc;
Aleramo	= Imperatrice Sessi;	Moisè Tarquinio;	Giov. Batt. Fasciotti;
Ramboldo	= Giov. Batt. Binaghi;	Zenobio Vitarelli;	Salvatore Magrigniani;
Roberto	= Gaetano Chizzola;	Amerigo Sbigoli;	Gaetano Chizzola;
Osmano	= Guis. Barbieri;	—	—

	Bologna 1812:	Florenz 1817:
Ottone	= Girolamo Marzocchi;	Antonio Gordigiani;
Theofania	= Angiola Rotondi;	Rosa Catani;
Adelasia	= Marianna Sessi;	Anna Moglia;
Aleramo	= Eufemia Eckarth;	Maria Brida;
Ramboldo	= Luciano Bianchi;	Guis. Ferlini;
Roberto	= Luigi Santi;	Antonio Gordigiani.

2) Daß diese Bezeichnung wie in den ersten Zeiten der Oper soviel wie opera seria bedeutet, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung. Mayr schreibt in den Cenni autobiogr. auch opera seria.
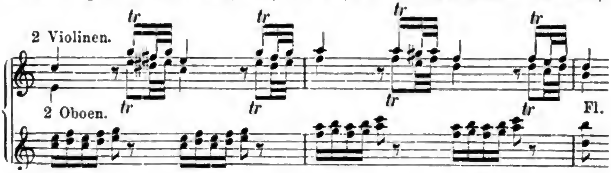
3) Weitere Partituren in der bibl. civica in Bergamo und im Studio Ricordi in Mailand, sowie (nach Eitner a. a. O.) in den Bibliotheken zu Darmstadt, Dresden, München und Wien. Die kgl. Bibliothek Berlin besitzt zwei Exemplare. Von dem gedr. Klavierauszug befinden sich Exemplare in Bologna und in meinem Besitz.

Daß die ersten Takte lebhaft an den Anfang von Mozarts »Don Giovanni« Ouvertüre erinnern, hat bereits Kretzschmar [1]) erwähnt. Auch in dem »Allegro con spirito« (d dur, C) hält sich der Komponist von nichtssagenden Phrasen und instrumentalen Spielereien zurück. Die Themen sind, wie z. B. das 2. Thema zeigt,:
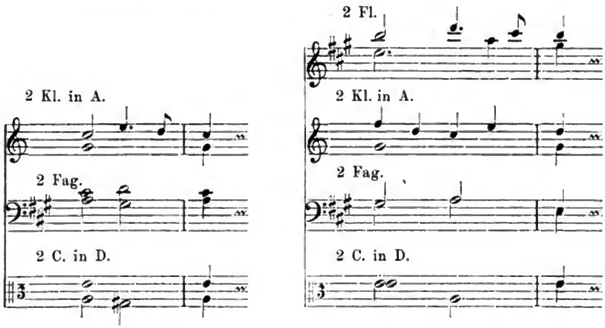


weniger trivial als in mancher früheren Sinfonia; die Durchführung ist knapp und übersichtlich gehalten. Die Sinfonia könnte auch heute noch wie eine Cherubinische Ouvertüre (z. B. »Medea«) mit Ehren bestehen.

Der 1. Akt führt uns in die Stadt Alba Pompeia. Landleute ziehen daher und singen ein Loblied auf »Wald und Au, Flur und Heide«, auf Arbeit und Ruhe. Dieses Chorstück für Frauen- und Männerstimmen (g dur, $^6/_8$, Pastorale) hinterläßt einen lieblichen Eindruck. Die zarte Pastoralmusik, deren 1. Teil über einem Orgelpunkt auf g aufgebaut ist, steht an der richtigen Stelle und übertrifft im Ton z. B. den Chor der Landleute in Cherubinis »Wasserträger« (III, Nr. 11, a dur, $^2/_4$, Andantino). Aleramo tritt auf, begrüßt die Landleute als seine Freunde und erklärt, »umgeben von so schöner Natur und von frohen Menschen sich glücklich zu fühlen« (Rec. accomp.). In der folgenden »Cavatine« (c dur, $^3/_4$, Andante grazioso) preist er die Herrlichkeit der Natur und das Glück der Ehe. Dieses zweiteilige Gesangsstück entspricht in seiner weichen Kantilene dem damaligen italienischen Geschmack. In instrumentaler Beziehung fällt zu Beginn des 2. Teils (c dur, C, All°) eine tonmalerische Stelle auf,:



1) a. a. O. S. 39.
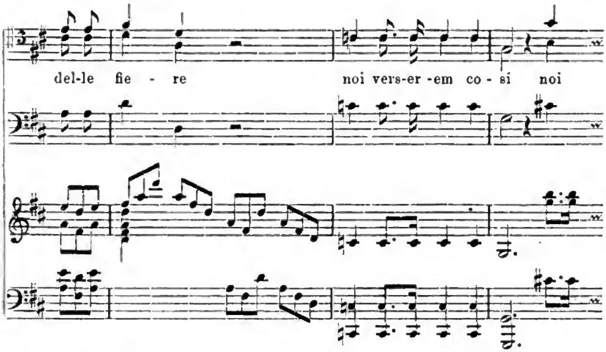
in der Mayr in Beziehung zu den Worten Aleramos (»dolce d'augei concento«) den Gesang der Nachtigallen nachzuahmen sucht. Aleramo fordert nun die Landleute auf, sich an die Arbeit zu machen, und zieht mit ihnen fort. Adelasia, Aleramos Gattin, erscheint und singt eine »Cavatine«, aus der hervorgeht, daß sie sich glücklich fühlt und durch die Freude an ihren Kindern Gram und Leid vergißt. Auch diese Cavatine (a dur, C, Andantino) ist zweiteilig und infolge ihrer zerfließenden Melodik nur äußerlich wirksam. Im 1. Teil derselben finden sich kurze Bläsersätzchen:



Aleramo stürzt daher und berichtet seiner Gattin, daß der Kaiser mit dem Hofstaat in der Nähe der Stadt sei (Secco-Rez.). Unruhe und Angst bemächtigt sich der beiden Ehegatten. Adelasia war vor Jahren ihrem Elternhaus entflohen, um dem Geliebten angehören zu können. Fern von den großen Städten hatten beide ihr Glück gefunden, das jetzt durch die Ankunft von Adelasias Vater, des Kaisers Ottone, zerstört zu werden droht. In einem Duett (b dur, C, And. sostenuto) kommen die Empfindungen der beiden Ehegatten zum Ausdruck. Aber erst im 2. Teil des Duetts (b dur, $^{12}/_{8}$, All°) nimmt Mayr harmonisch und rhythmisch auf die Situation Rücksicht und gibt den weichen ariosen Stil mit seinen eingestreuten Mozartschen Wendungen auf.

Die 3. Szene führt uns in die Umgebung der Stadt. Der Kaiser zieht mit seinem Gefolge auf, um sich dem Vergnügen der Jagd hinzugeben. Ein »Coro di caccia« mit Signalen in den Hörnern und Trompeten versetzt uns in eine fröhliche Jagdstimmung. Das Chorstück erinnert an das Jägerlied der »Saffo«, hat hier aber eine knappere Fassung. Nach der harmonischen Seite interessiert der 21. Takt des Stücks. Nach

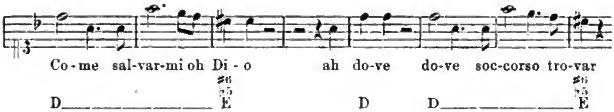
einem ddur setzt unvermutet ein c ein, worauf dann im nächsten Takt die Anfangstonart wiederkehrt:



Kaiser Ottone wendet sich nun an sein Gefolge mit den Worten, daß »die Tapferkeit des Volkes der beste Schutz des Reiches« sei. Der Chor stimmt dem Kaiser freudig zu. Doch Ottones gute Stimmung schlägt um. Er gedenkt der verlorenen Tochter. Das »Maestoso« (ddur, C) geht hiebei in ein zartes »Cantabile« (adur, C) über, das nur von den Streichern begleitet wird. Der Chor ermuntert den Kaiser, den Schmerz um den Verlust seines Kindes zu vergessen. Und Ottone gibt seinen Leuten Recht. Auch Theofania, Ottones Gemahlin, sucht den Kaiser zu trösten, der sich in Verwünschungen auf Aleramo ergeht. Als Roberto ein Wort für seinen Bruder einzulegen sucht, fordert Ottone sein Gefolge auf, des »Verhaßten« nicht mehr zu gedenken und die Jagd fortzusetzen« (Secco-Rez.). Unter dem fröhlichen Jägerchor, der die Szene eröffnet, zieht der Kaiser mit seinen Leuten ab. Ramboldo, Ottones Vertrauter, schleicht herbei und stellt Betrachtungen darüber an, wie er den Kaiser dem Einfluß Theofanias entziehen und seinem Willen unterordnen könne (Secco-Rez.). Osmano, ein Bote der Sarazenen, übergibt ihm heimlich einen Brief. Jetzt bricht allmählich auf der Bühne ein Gewitter los. Dadurch war dem Komponisten wieder die Gelegenheit geboten, ein Instrumentalstück zu schreiben. Während aus der Ferne noch die Signale der Jagdhörner ertönen (ddur, $^{12}/_{8}$, All°), kündigen die Figuren der Streicher:
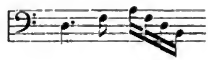


das ferne Rollen des Donners an. Bereits nach zwölf Takten setzt das Orchester in d moll ein, und damit beginnt eines der Tonstücke programmatischer Tendenz, die hinsichtlich der Chromatik, der Läufe und Vorhalte wohl unter dem Einfluß Mozarts entstanden und uns bei Mayr schon wiederholt begegnet sind. Die Fortestellen sucht Mayr durch die Schläge eines »tamburlano« zu heben. Das Gewitter läßt nach. Wir hören plötzlich die Stimme Theofanias, die um Hilfe ruft:



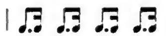
Diesem kurzen Gesang der Königin dürfte das 1. Duett Donna Annas mit Don Ottavio in Mozarts »Don Giovanni« zum Vorbild gedient haben. Am Schlusse des Gesangs tauchen auch die Geisterklänge der Komthurszene wieder auf, die schon zu Anfang der Sinfonia vernehmbar waren. Adelasia und Aleramo kommen nun heran, um Anstalten zur Flucht zu treffen. Theofania, die sich im Walde verirrt hatte, erneuert ihre Hilferufe und trifft mit ihnen zusammen. Sofort erkennt sie in Adelasia ihre Tochter. Das folgende Terzett (c moll, $^3/_4$, Larghetto) zeigt uns die Bestürzung der beiden Ehegatten wie die Freude Theofanias über das Wiedersehen mit ihrer Tochter. Theofania gibt nun den Plan kund, Adelasia heimlich auf kurze Zeit an den Hof mitzunehmen, um bei Ottone die Erlaubnis zu erlangen, daß auch Aleramo als Gatte Adelasias vor jenem erschienen dürfe (Secco-Rez.). Adelasia und Aleramo bitten die Mutter um Schutz für ihre Kinder, den diese auch zusagt. Inzwischen schleicht Ramboldo heran, der zu seinem Erstaunen die Kaiserin hier findet. Das Benehmen Theofanias erregt seine Aufmerksamkeit und erfüllt ihn mit Mißtrauen gegen das fremde Paar. Mayr vereinigt die vier Singstimmen zu einem Quartett (a dur, C, Moderato), das wie das Terzett der 5. Szene geschickt gruppiert ist. Die Singstimmen der Ehegatten, die sich beisammen halten, kontrastieren mit denen der zaudernden Theofania und des arglistigen Ramboldo.

Die Bühne wird nun in ein Zimmer verwandelt. Roberto denkt an seinen verschwundenen Bruder. Theofania tritt mit Adelasia auf und vertraut ihm ihre Erlebnisse während des Gewitters an. Roberto sagt seine Hilfe zu (Secco-Rez.). Ramboldo begibt sich zum Kaiser und meldet, daß er dem verräterischen Aleramo auf der Spur sei. Ottone ist ungläubig, befiehlt jedoch dem Ramboldo, die Nachforschnngen fortzusetzen (Secco-Rez.). Eine bewegte Arie (es dur, C, Allegro) läßt Ramboldos Freude über diesen Auftrag ersehen, der ihm die Aussicht eröffnet,

sich an Aleramo wie an dem Kaiser zu rächen. Die heftigen Figuren der Bässe:
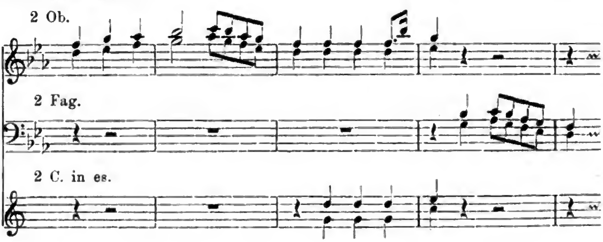
 und Fagotte: 

tragen mit den Rhythmen der Streicher:

 oder: 

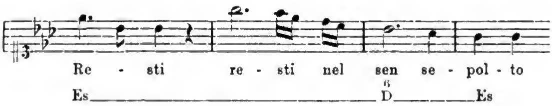
dazu bei, Ramboldos innere Erregung zu zeigen. Theofania tritt nun an ihren Gemahl mit der Bitte heran, Adelasia und Aleramo zu verzeihen. Entrüstet weist Ottone dieses Ansinnen zurück. Auch als Adelasia nun selbst erscheint und sich ihrem Vater zu Füßen wirft, bleibt er unbewegt und schleudert ihr die Worte entgegen: »Sorgi, e fuggi da me come fuggisti«. Die Auseinandersetzung zwischen Vater und Tochter vollzieht sich in einem Duett, das abgesehen von den dramatischen Einleitungstakten durch seine seichte Melodik jede tiefere Empfindung ausschließt.

Die nächste (8.) Szene führt uns wieder hinaus in die Umgebung der Stadt. Die Nacht ist hereingebrochen. Ramboldo ist mit Kriegern auf dem Wege, um Aleramo festzunehmen. In einem kurzen Chorstück verraten die Soldaten ihre Begierde, den Gesuchten zu finden. Mayr streut hier einen marschartigen, an Mozart (»Figaros Hochzeit«, I, Nr. 10, Arie Figaros, »Non più andrai farfallone amoroso« Takt 57/58) erinnernden Bläsersatz ein:



Aleramo tritt mit seinem Bruder Roberto auf. Beide verhandeln mit einander über die geplante Flucht. Aleramo erklärt, daß er in der Nähe seiner Gattin bleibe und die Kinder zum Troste bei sich behalten wolle. Roberto rät dem Bruder, die Kinder ihm anzuvertrauen, damit er durch dieselben auf der Flucht nicht gehindert werde (Secco-Rez.). Aleramo stimmt zu und nimmt von seinem Kindern Abschied. In einer zwei-

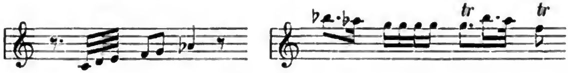
teiligen »Arie« (es dur, C, cantabile) bringt er seine Besorgnis um die Wohlfahrt der Kinder sowie seine Zuversicht, sie bald wieder zu sehen, zum Ausdruck. Der 1. Teil der Arie steht, wie schon der Anfang zeigt,:
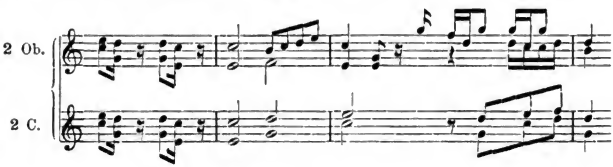


unter dem Einfluß Mozarts. Im 2. Teil der Arie (es dur, C, Allegro) erscheinen die Klagen Aleramos in einem milderen Lichte. Die Musik nimmt nun einen energischen Charakter an. Aleramo ist getröstet in der Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen mit seiner Familie. Roberto fordert nun seinen Bruder auf, schleunigst zu fliehen, da der Kaiser in eigner Person auf den Rachezug ausgezogen sei (Rec. accomp.). In diesem Augenblick naht auch schon Ottone. Er befiehlt seinen Leuten, mit größter Vorsicht vorzugehen, damit der Verräter nicht entrinne (f dur, C). Aleramo sucht freien Weg zu gewinnen, wird aber von den Soldaten ergriffen und vor den Kaiser geschleppt, der die Gefangennahme des Verräters anordnet. Mit einer lebendigen Ensembleszene schließt der 1. Akt ab.

Im 2. Akt sehen wir den Kaiser wieder bei Theofania und Adelasia. Theofania ist trostlos. Roberto bittet den Kaiser, Aleramo nicht ungehört zu verdammen. Ottone geht auf Robertos Vorschlag ein, obwohl Ramboldo hievon abrät (Secco-Rez.). Aleramo wird vorgeführt. Der Kaiser macht ihm den Vorwurf des Hochverrats und sichert ihm Freiheit zu, wenn er auf Adelasia verzichte. Aleramo weist diese Zumutung entrüstet zurück und verlangt, daß über ihn das Urteil gefällt werde (Secco-Rez.). Die weiteren Auseinandersetzungen zwischen Ottone und Aleramo, die jedoch resultatlos verlaufen, führen musikalisch zu einem Duett (b dur, C, All° moderato), das in der bei Mayr üblichen Form abgefaßt ist. Der Andantino Satz (b dur, $^3/_4$) ist mozartisch. Der 3. Teil des Duetts (All° con brio) enthält Soli der Holzbläser (zwei Flöten, zwei Klarinetten in b, zwei Fagotte), welche die Streicher teils ablösen, teils zurückdrängen. Theofania sieht jeden Hoffnungsschimmer schwinden. Roberto tröstet sie und verspricht, noch weitere Versuche zur Rettung Aleramos zu machen. Die Kaiserin vertraut Roberto. In einer Arie (g dur, C, All° moderato), die mit den Gesängen Donna Annas in Mozarts »Don Giovanni« hinsichtlich der Charakteristik verwandt ist, macht sie ihrem bedrückten Herzen Luft. Die nächste Szene bringt eine Unterredung zwischen Ottone und Adelasia. Diese sieht das Unrecht, das sie ihrem Vater zugefügt, ein, und will die Schuld auf sich nehmen. Ottone

schwankt zwischen seiner Liebe zur Tochter und seiner Pflicht als Herrscher. Mayr sucht in dem begleiteten Rezitativ Ottones den inneren Kampf des Kaisers anzudeuten, indem er geschickt im Orchester zwei Motive einander gegenüberstellt und weiterführt:



Ottone wird milder gestimmt. Und als Adelasias beide Kinder sich ihm zu Füßen werfen, erfaßt ihn Rührung (Rec. accomp.). In einem »Larghetto cantabile« (c dur, C), das durch das Solo zweier Oboen und zweier Hörner (in c) stimmungsvoll eingeleitet wird,:



gibt sich sein versöhnliches Wesen kund. Plötzlich schlägt das langsame Zeitmaß in ein »Allegro« (c dur, C) um, und in den Streichern erscheinen wieder die Figuren,:



die Mayr gerne zur Ankündigung ernster Situationen verwendet. Auf der Bühne entsteht Unruhe. Krieger stürzen auf den Kaiser zu und melden, daß das Volk sich empöre. Ramboldo bezeichnet Aleramo als den Anstifter der Revolte. Der König und sein Gefolge geraten in Aufregung. Anstatt sofort Vorkehrungen gegen die Aufrührer zu treffen, singt Ottone erst noch eine Arie (c dur, C), in der er darauf hinweist, daß er jetzt Liebe und Milde aus seinem Herzen verbannen und strengste Bestrafung Aleramos für den Hochverrat verlangen müsse. Theofania und Adelasia flehen um Gnade, die Krieger fordern Rache. Ottones Arie ist wenig eindringlich; es fehlt ihr die Kraft des Ausdrucks, die sich in Mayrs ersten Opern unter der Einwirkung der großen Neapolitaner vorteilhaft bemerkbar machte. Die Ensemble- und Chorstellen, die der Arie folgen, enthalten jene Schlußgänge und Steigerungen, die Mayr gerne im Finale gebraucht.

Die 9. Szene führt uns in den Kerker, in dem Aleramo seine letzten Stunden verbringt. Er gedenkt seiner Gattin, seiner Kinder, und beklagt das Schicksal, das ihn ereilt habe. Mayr behandelt die Singstimme rezitativisch, während er im Orchester das Thema:
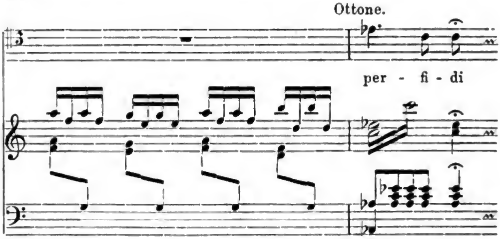
Ob. 

durchführt. Dadurch, daß er das Thema von der Oboe vortragen läßt, steigert er beim Zuhörer das Gefühl innigen Mitleids. Dem begleiteten Rezitativ folgt eine »Cavatine« (a moll, C), die aus den »Misteri Eleusini« (II, 2. Szene) herübergenommen ist.[1]). Die Licht- und Schattenseiten des Stücks treten auch hier zu Tage. Aleramo hört plötzlich ein Geräusch. Schon glaubt er, daß die Schergen sich nähern. Da öffnet sich die Türe und Adelasia tritt herein, die ihren Gemahl bestürmt, mit Hilfe eines treuen Freundes zu fliehen. Aleramo kann sich jedoch nicht hiezu entschließen (Rec. accomp.). Nach einem kurzen Duett der beiden Ehegatten (b dur, $^2/_4$, And. gracioso) ertönt in den 1. Violinen und Bässen pianissimo das Motiv,:
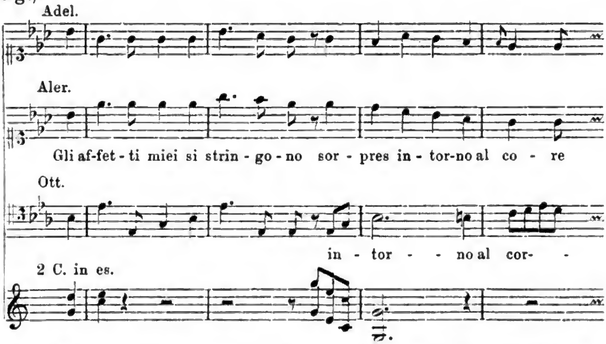


das hierauf von den 2. Violinen und Violoncelli aufgenommen wird. Zu den Streichern kommen dann zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Corni und zwei Trombe. Adelasia und Aleramo hören Schritte kommen und wollen fliehen; aber es ist zu spät. Kaiser Ottone tritt ein. Mayr folgt mit der Musik der Handlung und moduliert beim Erscheinen des Kaisers nach as dur:

Ottone.



1) Ursprünglich hatte Mayr für diese Szene der »Adelasia« eine »Cavatina« (d dur, $^3/_4$, Larghetto) geschrieben. Zum Vorteil für die Oper wurde diese eliminiert und an ihre Stelle, wohl im Einverständnis mit dem Komponisten, die »Cavatina« aus »Misteri Eleusini« (II, 2.) gesetzt.

Die drei Personen stehen einander bestürzt gegenüber. Das Orchester setzt aus, und nur mehr die Violinen und Violen spielen in alterierten Gängen weiter. In einem Terzett sprechen nun Adelasia, Aleramo und Ottone ihre Empfindungen aus. Die beiden Ehegatten sehen die Aussichtslosigkeit ihrer Bemühungen, Ottone betont, daß das Gebot der Gerechtigkeit ihn zur Bestrafung Aleramos zwinge. Das Terzett zerfällt in zwei Teile. Das »Largo« (es dur, C) ist, wie schon der Anfang zeigt,:



mozartisch gehalten und fesselt instrumental dadurch, daß lediglich zwei Corni (in es) in kurzen Soli den Vokalpart begleiten. Einen scharfen Gegensatz zum »Largo« bildet das »Allegro risoluto« (c dur, C), in dem sich die Singstimmen zuerst trennen, dann aber wieder vereinigen. Stellen, die von dramatischem Leben erfüllt sind, stehen hier solchen gegenüber, deren Trivialität und Fröhlichkeit nicht zu den Vorgängen auf der Bühne passen.
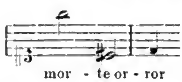
Die 14. Szene versetzt uns wieder in die Umgebung der Stadt. Roberto wartet auf Adelasia und Aleramo, um beiden zur Flucht zu verhelfen. Ramboldo kommt heran, dem von Osmano ein geheimes Schreiben der Sarazenen überbracht wird. Roberto belauscht das Zwiegespräch der beiden und erhält dadurch von dem »geplanten Staatsverbrechen« Ramboldos Kenntnis (Secco-Rez.). Die 16. Szene bringt einen Chor der Krieger, die Aleramos Schicksal beklagen, Tyrannei und Grausamkeit verwünschen. Das Chorstück ist mit dem Gesang der Eremiten in der »Ginevra« verwandt. Die Bläser (zwei Klarinetten, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Corni in c) werden zu kurzen Soli wie auch zur Harmoniebildung herangezogen. Die 1. Violinen führen in den Ecksätzen Figuren aus,:
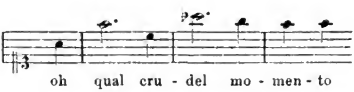


die den Eindruck stiller Wehmut, den der Chorsatz hervorruft, verstärken. In der 17. Szene kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Adelasia und Ottone. Adelasia ist über die Hartherzigkeit ihres Vaters außer sich; bald tobt sie, bald sehnt sie sich nach dem Tode. Als Ottone befiehlt, daß Aleramo zum Tode geführt werde, gerät sie in Verzweiflung, nennt ihren Vater einen Mörder und erfaßt einen Dolch, um sich zu töten. Mayr hat hier für die Sängerin eine außerordentlich wirksame, mehrteilige Gesangszene geschrieben, die wohl den Höhepunkt der Rolle bildete. Der 1. Teil (Larghetto cantabile, fdur, C) ist noch ruhig gehalten, schließt aber mit einer freien Kadenz:



Kretzschmar hat bereits darauf aufmerksam gemacht[1]), daß dieselbe durch den Ausbruch der Verzweiflung Adelasias begründet erscheint. Der 2. Teil der Gesangsszene ist bewegter. Im Orchester herrscht die Triole vor; in der Singstimme machen sich weite Intervalle: z. B.
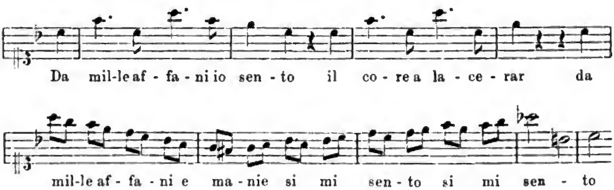


und die Bevorzugung hoher Lagen bemerkbar. Die Gesangsszene wird durch einen amoll-Satz (Lento, pp, come da lontano) und ein begleitetes Rezitativ Ottones unterbrochen. Der 3. Teil zerfällt in zwei Hälften, von denen in der einen (fmoll, con più moto):



wiederum die melodische Abhängigkeit von der Arie Donna Annas in Mozarts »Don Giovanni« zutage tritt und bei den Worten »sento di morte« die Tonart nach echt italienischer Art in ein weiches des- und asdur übergeht, während in der anderen (fdur, più mosso) die höchste innere

1) a. a. O. S. 36.

Erregung Adelasias mit ähnlichen musikalischen Mitteln wie im 2. Teil zum Ausdruck gebracht wird. Mayr läßt in dieser 17. Szene den Sologesang hervortreten, ohne ihn lediglich zu äußeren Effekten zu benutzen. Am Schlusse des Gesangs läßt Adelasia den Dolch fallen und sinkt erschöpft zusammen. Gleichzeitig übergibt Roberto dem Kaiser einen Brief, aus dem dieser den verräterischen Plan Ramboldos ersieht. Sofort ordnet Ottone die Freilassung Aleramos und die Bestrafung Ramboldos an. Aleramo wird herbeigeholt. Ottone verzeiht ihm und schließt Aleramo und Adelasia in seine Arme (Secco-Rez.). Mit einem Ensemble und einen Chorstück (cdur, $^3/_4$, Allegretto), deren Text die Nutzanwendung aus den vorhergehenden Ereignissen bringt, schließt die Oper. Das Thema der Adelasia:



wird von Aleramo wiederholt und schließlich von allen Personen aufgenommen.

Wie Rossi, so wählte auch Romanelli für sein Libretto einen historischen Hintergrund. Die Zeit der Römerzüge deutscher Kaiser, der Kämpfe um die Herrschaft in Süditalien zieht an uns vorüber. Romanelli stellt vielleicht den Kaiser Otto II. und dessen Gemahlin Theophano auf die Bühne[1]). Ebenso wenig wie die Charaktere dieser beiden Personen stehen aber die Vorgänge, die durch des Kaisers Tochter Adelheid[2]) herbeigeführt werden, mit der Geschichte im Einklang. Mit der Charakterzeichnung des Kaisers bleibt Romanelli teilweise noch auf historischem Boden. Dagegen macht er aus der einflußreichen, geistvollen Gemahlin

1) Wenn auch Romanelli in seinem Textbuch weder die Zeit der Handlung angibt, noch den Kaiser genauer bezeichnet, so läßt sich vielleicht daraus, daß Theofania als Ottones Gemahlin genannt wird und Verhandlungen mit den Sarazenen Erwähnung finden, schließen, daß der deutsche Kaiser Otto II. (973—983) gemeint ist.

2) Dem Kaiser Otto II. wurde 977 eine Tochter geboren, die den Namen der Großmutter Adelheid erhielt (Jahrb. des deutsch. Reichs unter d. sächs. Hause von L. Ranke, 1840, II, 1. Abt., S. 27). Als Otto starb, war diese Tochter aber erst 6 Jahre alt; diese wurde in der Folgezeit unter der Leitung ihrer Tante in Quedlinburg erzogen und nahm später den Schleier (ebenda, S. 109). Auf sie können also die Vorgänge in der Oper keinen Bezug haben.

des Kaisers eine willenlose, unkluge Frau. Die beiden Rollen der Adelasia und des Aleramo dienen ihm zur Verherrlichung der Gattenliebe. In diesem Grundmotiv der Oper nähert er sich den Stücken, denen der Stoff der »Leonore« zum Vorwurf diente (Gaveaux 1798, Paer 1805, Beethoven 1805). Den Intriganten Ramboldo borgt Romanelli von Metastasio, dessen Einfluß sich auch in der Schlußbildung der Oper geltend macht. Mit dem Rührstück berührt sich Romanelli in der 6. Szene des 2. Akts, in der Adelasias beide Kinder auftreten. Solche rührselige Momente finden wir auch in den französischen Opern der Revolutionszeit[1]). Ebenso wie Rossi zieht Romanelli den Chor häufig heran. Im Aufbau der Handlung sowie in der Szenenführung bleibt dagegen Romanelli hinter Rossi zurück.

Die Musik zur »Adelasia e Aleramo« gehört zu den Hauptwerken des Komponisten. Freilich ist die Melodik noch mehr als in früheren Opern von Mozart abhängig und heitere Töne stören manchmal empfindlich eine ernste Situation. Der maßvolle, sinngemäße und eigenartige Gebrauch vokaler und instrumentaler Mittel, die Kraft des Ausdrucks einzelner Sologesänge und die musikalische Charakteristik treten dagegen vorteilhaft hervor.

Die Oper war bei der Erstaufführung mit ausgezeichneten Kräften besetzt. Der alte David sang den Ottone, Teresa Belloc[2]), die Freundin des Komponisten, die Adelasia und Imperatrice Sessi[3]) den Aleramo. Es ist zu beachten, daß die Kastratenpartie wiederum einer Sängerin anvertraut war.

Der Erfolg der Oper war groß. Teresa Belloc schreibt am 17. Januar 1807 von Mailand an Mayr[4]): ». . . . la musica dell' Adelasia è un vero trionfo per lui, siamo tutti chi amati fuori ogni sera dopo finita l'opera. . . Crescentini cantava bene la sua preghiera in Giulietta e Romeo, mà il pubblico non aveva pazienza di starla ad aspettare, io l'obbligo a star li sino all' ultima sillaba. Gli Impresari mi dicono che mai opera abbia ottenuto un successo cosi generale, completo e costante in Milano, io rispondo loro con aria di superiorità, e sono fiero della mia pertinace insistenza sulla sua scelta. . . .« Erst sechs Jahre später war dem Komponisten zu Genua mit der Oper »la rosa rossa e la rosa bianca« wieder ein ähnlicher Erfolg beschieden.

1) Dietz, a. a. O. S. 72 ff.

2) T. Belloc wurde (nach Fétis, a. a. O., 1, S. 329) in Mailand geboren, betrat 1804 zum ersten Male die Bühne, und zog sich 1828 von ihr zurück.

3) I. Sessi wurde (nach Fétis, a. a. O. S. 23) 1784 in Rom geboren und starb bereits am 25. Oktober 1808 zu Florenz.

4) Nachlaß in Bonate.

c) Opern geringerer Bedeutung 1802—1806.

Am 8. August 1801 schloß der Direktor des teatro Fenice in Venedig mit Mayr einen Vertrag [1] ab, nach dem der Komponist gegen ein Honorar von 3300 L. eine neue opera seria für den Karneval 1802 zu komponieren hatte:

»*Argene*« [2], opera seria di G. Rossi.
(Partitur Mss. in der bibl. civica in Bergamo).

Die Handlung der Oper spielt zur Zeit des 1. messenischen Krieges [3]. Der messenische Fürst Aristodemo opfert auf ein Orakel hin, das den Tod einer Jungfrau aus dem Geschlechte der Aipytiden fordert, seine Tochter Argene der erzürnten Gottheit. Als Argenes Geliebter, Tideo, den heiligen Ritus stört und erklärt, daß Argene die Jungfräulichkeit verloren habe, befiehlt Aristodemo, die beiden Liebenden in das tiefste Gefängnis zu werfen und Anstalten für die Hinrichtung der beiden zu treffen. Da jedoch jetzt die Nachricht überbracht wird, daß Anfia, die Tochter des ebenfalls aus dem Geschlechte der Aipytiden stammenden Licisco, auf der Flucht zu den Spartanern ein messenischer Pfeil getötet habe, gibt Aristodemo das Liebespaar frei. Tideo gesteht ein, daß er die Behauptung einer Verbindung mit Argene aus List erfunden habe, um die Geliebte zu retten. Aristodemo vereint gerührt das Liebespaar. Ein allgemeiner Jubelchor schließt die Oper.

Da Rossi der Oper keinen tragischen Schluß geben wollte, war er gezwungen, von der alten messenischen Sage abzuweichen. Aus diesem Grunde verknüpfte er das Schicksal Liciscos und Anfias mit jenem des Aristodemo und der Argene. Aus dem heldenmutigen Messenier der Sage wird im italienischen Textbuch ein ehrgeiziger Thronjäger. Der haßerfüllte Oberpriester Tisi, der wiederholt in die Handlung eingreift, unterscheidet sich unvorteilhaft von seinem edelmütigen Fachgenossen in den ebenfalls 1802 aufgeführten »Misteri Eleusini«. In der Argene zeigt uns Rossi wie schon in der Obeida (»Gli Sciti«) das willenlose Mädchen, das in dem Gehorsam gegen den Vater die höchste Pflicht sieht und dieser auch die Liebe zu Tideo unterordnet. Gegenüber der Argene tritt die Partie des Tideo zurück. Nicht aus seinen Taten, sondern aus seinen prahlerischen Worten geht Tideos heldenhafter Sinn hervor. Einen sympathischen Eindruck hinterlassen die beiden Neben-

1) Nachlaß in Bonate.
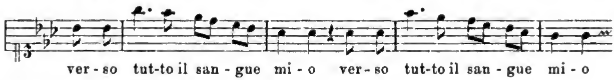
2) Rollenbesetzung der Erstaufführung:

Aristodemo	= Gaetano Crivelli;	Gonippo	= Vincenzo Bartolini;
Argene	= Zenaide Bulloni;	Dircea	= Rosa Catenacci;
Tisi	= Girolamo Vedova.	Tideo	= Vitale Damiani;
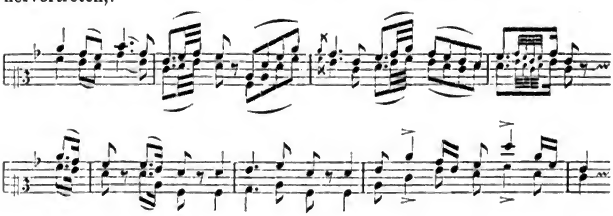
3) Rossis »Argene« und Biancardis Oper gleichen Titels (Musik von Leonardo Leo, 1728, nicht 1731, zum ersten Male in Neapel aufgeführt) behandeln grundverschiedene Stoffe. Argene ist bei Biancardi ein chinesischer Kaiser.

personen Dircea, die Vertraute Argenes, und Gonippo, »grande di Messene«, die an dem Geschick der beiden Liebenden innigen Anteil nehmen.

Eine eigene Sinfonia scheint Mayr, wie aus der Partitur zu schließen ist, zu der Oper nicht geschrieben zu haben. In den Sologesängen der beiden Hauptpersonen, der Argene und des Tideo, wird das Hauptinteresse auf die musikalische Ausführung gelenkt. Schon der ersten Arie Tideos (= Sopran, I, 3. Szene, esdur, C, maestoso), welche den Abscheu des Helden über das blutige Opfer des Aristodemo zum Ausdruck bringen soll, fehlt eine schärfere individuelle Charakteristik. Während Mayr im 1. Teil der Arie eine Anleihe an Mozart macht,:



dabei aber noch einen innigen Ton anschlägt, bilden für ihn die anderen Teile die Grundlage zur Entfaltung einer äußerlichen Gesangskunst. In der 8. Szene des 2. Akts nimmt Argene von Tideo Abschied. Der Schmerz überwältigt sie; ihre Worte sind der Ausdruck inneren Kampfes und seelischer Qual. Diese Gefühle sprechen sich aber in der Musik nicht aus. Die Arie (fdur, C, Largo) ist stark koloriert und in einem fast fröhlichen Ton gehalten, der nur einmal, im 2. Teil (Allegro) bei den Worten »ah più fier dolore di questo mio non v'è«, durch die verminderten Septimenakkorde eine dunkle Färbung erhält. Während der ganzen Arie gehen zwei obligate englische Hörner der Singstimme zur Seite und rufen namentlich an den Stellen, an denen sie melodisch hervortreten,:
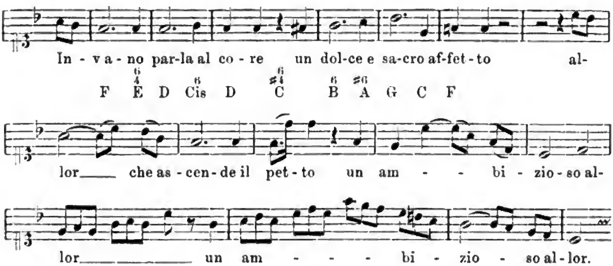


einen eigentümlichen melancholischen Eindruck hervor. Dagegen wird der Soloklarinette in der wenig tiefen Arie des Aristodemo (I, 10. Szene) eine konzertierende Behandlung zu Teil. Während Mayr für die Nebenpersonen, wie dies auch aus der Arie der Dircea (II, 12. Szene, fdur, ²/₄, Andante gracioso) hervorgeht, gewöhnlich untergeordnete Stücke schreibt, macht er bei der Rolle des Gonippo eine Ausnahme. Diese

Partie war für einen Sopran gedacht und wurde bei der Erstaufführung des Stücks von dem »habile sopraniste« Vincenze Bartolini[1]) gesungen. In dieser Oper waren demnach zwei Kastraten beschäftigt. Die Gesänge Gonippos sind von einer außergewöhnlichen Wärme der Empfindung und entfernen sich melodisch von den musikalischen Gemeinplätzen der damaligen Zeit. In dem fdur-Stück des 1. Akts (9. Szene), in dem Gonippo klagt,:

»Invano parla al core
Un dolce, e sacro affetto
Allor, che ascende il petto
Un, ambizioso allor:
Troppo è quell' alma altera:
Sdegna obbedir chi sprezza
A comandar avvezza
Il di servir rossor.«

verzichtet Mayr auf jeglichen gesanglichen Effekt und läßt eine vornehme breite Melodie ausströmen:



Die Figur des Oberpriesters tritt in der Musik nicht hervor. Unter den Chören, die für Männerstimmen geschrieben sind und in der Oper eine sparsame Verwendung finden, verdient das von Gluckschem Pathos erfüllte Stück der 10. Szene des 2. Akts (es dur, C, Largo) hervorgehoben zu werden, in dem der Chor sein Mitleid für das unglückliche Opfer kundgibt, dessen Tod die Gottheit versöhnen soll.

Der Erfolg der Oper blieb aus. Ein Jahr nach der »Argene«, am 29. Januar 1803, kam in der italienischen Hofoper zu Wien eine neue opera seria Mayrs zur ersten Aufführung, das einzige dramatische Stück, das der Komponist für eine Bühne außerhalb Italiens schrieb:

1) Fétis, a. a. O., 1. S. 259, bringt über diesen Sänger nur die kurze Notiz: »brilla au théâtre de Cassel 1792«.

»*Ercole in Lidia*«[1], poesia di Gamerra[2].

(Partitur Mss. in der Bibl. der Ges. der Musikfreunde in Wien).

Gamerra folgt mit seinem Libretto der alten Sage und behandelt den Zug des Herakles nach Lydien. Herakles gewinnt dort die Liebe Omphales und macht die Anschläge des lydischen Königs Eurysteus zu nichte. Das Libretto unterscheidet sich wesentlich von dem der alten Venezianer Oper Rovettas[3]). Die Handlung ist bei Gamerra vereinfacht, die Zahl der Personen verringert worden[4]). In der Ausführung der Szenen, im Aufbau der Handlung, in der psychologischen Motivierung steht das Stück auf der gleich niedrigen Stufe wie der 1772 von Mozart[5]) komponierte »Lucio Vero« desselben Autors. Die Requisiten der Zauberoper, wie sie durch Schikaneders Stücke in Wien gegen Ende des Jahrhunderts allgemein in Mode kamen[6]), hat dagegen Gamerra ausgiebig verwertet. Tierkämpfe, Priesterszenen, Geistererscheinungen spielen hier wie bei Schikaneder eine wichtige Rolle. Daß die effektvolle Szenerie bei der Erstaufführung ihre Wirkung tat, zeigt der Bericht der »Allg. musikal. Zeitung«[7]), der für die »Prachtszenen des Herkules« die höchsten

1) Rollenbesetzung der Erstaufführung (Arch. der Gen. Intendanz Wien):

Hercules	=	Brizzi;
Euristeus	=	Vogel;
Omphale	=	Mlle Saal;
Philotet	=	Saal;
Oberpriester	=	Angrisani d. jüngere;
Eulit	=	Pavani.

2) Giov. de Gamerra wurde (nach Landau, a. a. O. S. 507) 1743 in Livorno geboren. In den Jahren 1763—1770 diente er im österreich. lombard. Regiment »Clerici«, brachte es aber nur zum Leutnant. Von da ab führte er ein unstätes Leben. 1786 kam er nach Neapel und wollte dort ein Theater gründen. Das Unternehmen schlug jedoch fehl. 1788 tauchte Gamerra wieder in Wien auf, wo im Jahre 1794 seine Ernennung zum kaiserl. Hofdichter erfolgte. Gamerra hatte diese Stelle 7 Jahre inne und verfaßte in dieser Zeit eine Reihe von Operntexten. 1801 wurde er in den Ruhestand versetzt, den er in Italien verlebte. Zu Vicenza starb er im Jahre 1803.

3) Giov. Rovettas »Ercole in Lidia« (Text von Maiolino Bissaccioni) kam 1645 im teatro Novissimo in Venedig zur ersten Aufführung.

4) Da bei Gamerra die Person des Alceo fehlt, fallen auch die Verwicklungen weg, die dadurch hervorgerufen werden, daß Alceo, als Frau verkleidet, unter dem Namen Rodopea am Hofe Omphales erscheint und als Rivale seines Vaters Herakles auftritt. Ferner fehlen bei Gamerra die Figuren der Chryseide, der Vertrauten Omphales, des gefangenen Königs Demofonte von Athen, der thrakischen Königin Fillide, der athenischen Gesandten, des Vorstehers des lydischen Senats und des Hirten Melicita.

5) Jahn, a. a. O., I, S. 198 ff.

6) Vgl. Egon v. Komorzynski »Em. Schikaneder«, 1901, S. 105 ff.
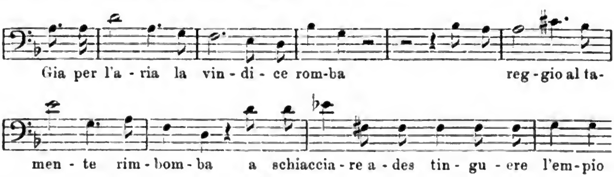
7) a. a. O. 5. S. 456.

Lobsprüche findet. Die Aufführung des »Ercole in Lidia« dürfte zugleich dartun, daß auch die Zauberoper in diesen Jahren an der Wiener Hofoper gepflegt wurde und nicht allein mehr auf das »Theater an der Wien« angewiesen war. Bei der Komposition mußte sich das Textbuch mannigfache Kürzungen gefallen lassen [1]).

Von den Sologesängen der Oper sind zwei Arien der Omphale (I, 2. Szene, und II, 4. Szene), je eine Arie des Ercole (I, 4. Szene) und des Königs (II, 13. Szene) sowie zwei Gesangsstücke des Oberpriesters (I, 1. Szene, I, 5. Szene) zu nennen. In den beiden Stücken der Omphale (a moll, C; b dur, C, moderato) nimmt Mayr ein Thema wieder auf, das wir schon aus dem »Essigkrämer« (Introduzione) kennen:



Die Tenorarie des Ercole (es dur, C) ist für den großen Sänger Brizzi [2]) berechnet. Die Baßarie des Euristeus (c moll, C, All° moderato) erinnert an die im Stil Cherubinis gehaltenen Stücke des Boleslao (»Lodoiska«). Einen besonderen Nachdruck legt der Komponist auf den Oberpriester, dessen feierliche, pathetische Gesänge (f dur, C, moderato; d moll, C, moderato) sichtlich von Mozart beeinflußt sind. Der Anfang des d moll Stückes soll hier folgen:



Charakteristischer als in den Solostücken sind die Singstimmen Ercoles und Omphales in den drei Duetten (I, 7. Szene, II, 1. Szene, II, 10. Szene) behandelt. Die Form der Stücke ist dieselbe wie in den früheren Opern.
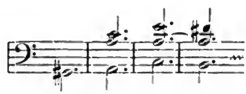
Wie in den »Misteri Eleusini« (1802), so tritt auch im »Ercole« der Chor stark hervor. Derselbe ist teils für Frauenstimmen (I, 2. Szene, I, 6. Szene, I, 7. Szene, II, 10. Szene), teils für Männerstimmen (I, Introduzione, I, 1. Szene, II, 8. Szene, II, 9. Szene, II, 12. Szene) geschrieben. Im »Coro generale« (I, 4. Szene, II, 3. Szene) vereinigt der

1) Striche finden sich im Dialog der beiden Akte, besonders in der 8.—11. Szene des 1. Akts und in der 2. und 3. Szene des 2. Akts.

2) Brizzi ist (nach Fétis, a. a. O., II, S. 76) 1774 zu Bologna geboren.

Komponist beide mit einander. Priesterchöre, die einen ernsten Ton anschlagen, wechseln ab mit leichtwiegenden Volkschören. Graziöse Frauenchöre bilden eine angemessene Lanciermusik. Öfters mischt sich der Chor auch in die Sologesänge ein (I, 2. Szene, I, 7. Szene, II, 10. Szene, II, 12. Szene) oder sekundiert dem Ensemble. Die beiden Finales sind breit ausgeführt.

Während die Oper nach der vokalen Seite hinter der »Lodoiska« oder »Ginevra« zurückbleibt, zeigt sie auf instrumentalem Gebiete Vorzüge, die wir auch in den Hauptwerken des Komponisten finden. Die Bläser treten sowohl einzeln wie in Gruppen hervor und werden zur dramatischen Wirkung verwendet. In der »Introduzione« wird z. B. das »Andantino« des Oberpriesters (b dur, $^3/_4$) nur von zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern begleitet. In dem »Allegro maestoso« der 4. Szene setzen »come da lontano« zwei Corni (in es) zwei Trompeten (in es) und Timpani ein. Durch das allmähliche Hinzutreten der anderen Instrumente führt Mayr ein großes Crescendo herbei.Rufe der Hörner (in es) leiten den 2. Akt ein und weisen auf den Kampf des Ercole mit dem Stier hin. Zwei Oboen, zwei Klarinetten (in b), zwei Fagotte und zwei Corni (in b) beteiligen sich an dem Ritornell der dreiteiligen Arie der Omphale in der 4. Szene des 2. Akts. Trompeten und Hörner kündigen in der 14. Szene des 2. Akts eine feierliche, ernste Situation an. Ähnlich wie in den »Misteri Eleusini« gebraucht Mayr hier in der »Sinfonia« sowie in der 10. Szene des 2. Akts die Harfe. Im Streicherchor fällt an verschiedenen Stellen die solistische Behandlung der geteilten Violoncelli auf. In der 7. Szene des 1. Akts geht dem Liebesduett zwischen Ercole und Omphale ein begleitetes Rezitativ voraus, in dem die dreifach geteilten Violoncelli einsetzen und die Liebeszene stimmungsvoll einleiten:



Auch in dem Priesterchor der 9. Szene des 2. Akts (f dur, $^3/_4$, Larghetto) greifen die dreifach geteilten Violoncelli ein. Rossini dürfte hier vielleicht für das Violoncello-Quintett in der Ouverture seines »Tell« die erste Anregung gefunden haben. Zu apparten Wirkungen benützt Mayr auch die Pauken. Im »Largo« der Sinfonia läßt er diese pianissimo beginnen und fortissimo das volle Orchester folgen. In der 14. Szene des 2. Akts unterstützt die Pauke die Trompeten und Hörner und ruft dadurch den Eindruck des Geheimnisvollen hervor.

Die Sinfonia der Oper enthält ein überraschend ernstes »Largo«

(d moll, C). Ähnlich feierliche Klänge hören wir später in »Adelasia e Aleramo«. Das thematische Material des 2. Teils (b dur, C, Risoluto) hat Mayr der Sinfonia der »Saffo« entnommen.

Die Oper wurde in Wien mit Beifall aufgenommen, begegnete aber auch starkem Widerspruch[1]). In der Zeit vom 29. Januar bis zum 2. Mai erlebte das Werk, das abwechselnd in der Burg und im Opernhaus gespielt wurde, 11 Aufführungen. Dann verschwand es vom Spielplan.

Schon früher wurde dargetan, daß die Direktoren neuer Theater sich an Mayr wandten, um eine Festoper für ihre Eröffnungsvorstellungen zu erhalten. Aber nicht alle Stücke, die Mayr für solche Zwecke schrieb, erzielten einen nachhaltigen Erfolg. Während die »Ginevra« von Triest aus bald ihren Weg über die bedeutendsten italienischen Bühnen nahm, geriet das Gelegenheitsstück, das Mayr für die Eröffnung des nuovo teatro in Piacenza (1804) komponierte, schnell in Vergessenheit:

Zamori, ossia l'eroe dell' Indie«[2]), opera seria di Previdali e N. N.[3]). (Partitur Mss. in der bibl. civica in Bergamo).

Das Libretto ist in der Grundidee mit der »Lodoiska« verwandt. Wie Boleslao die Lodoiska von Lowinski, so sucht Almansor, der Usurpator Bisnagars, die Tochter des Oberpriesters Karibbo, Palmira, von Zamori, dem Sohn der rechtmäßigen Königin Bisnagars, abtrünnig zu machen und für sich zu gewinnen. Aber die Bemühungen Almansors bleiben ebenso wie die Boleslaos fruchtlos. In der Ausführung der Handlung nähert sich das Libretto der im gleichen Jahre in Mailand gegebenen »Cora«. Hier wie dort militärische Aufzüge, Szenen die in Tempeln, dunklen Tälern und unterirdischen Gefängnissen sich abspielen. In beiden Stücken werden am Schlusse auf den Richtstätten, an denen

---

1) Der Berichterstatter der »Allg. mus. Zeitung« (a. a. O., 5, S. 456) schreibt: »... Die neue Oper wird stark angefochten. Indessen da es nur geschieht, von denjenigen, welche den Herrn Paer zurückverlangen und das übrige Publikum keinen Anteil nimmt, sondern vielmehr Hrn. Cherubini hier sehen will, so werden sich jene Wünsche legen, wie es z. T. schon geschehen ist ...«
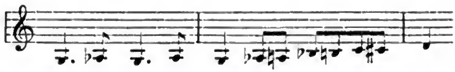
2) Rollenbesetzung der Erstaufführung:

Almansor = G. David;
Juvassa = Guiseppa Colin;
Zamori = Girol. Crescentini;
Fulco = Antonio Lampa;
Kolmar = Gaetano Granata;
Karibbo = Claudio Bonoldi;
Palmira = Felice Vergé;
Pastango = Natale Veglia.

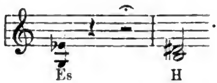
3) Weder in den »Cenni autobiogr.« a. a. O. noch in den Textbüchern ist der Name des Librettisten genannt.

vorher die Todesurteile an Unschuldigen vollstreckt werden sollten, die Hochzeitsaltäre errichtet, und die Räume, in denen vorher Trauermärsche ertönten, widerhallen jetzt von Freudenchören. Auch Previdali und sein unbekannter Mitarbeiter verfolgen wie Gamerra den Zweck, durch den Glanz der Dekorationen zu blenden, wozu schon der überseeische Schauplatz, der für die Handlung gewählt ist, beiträgt. Bei der Charakterisierung der beiden Hauptpersonen schwebten den Librettisten der Oper wohl die Gestalten Lodoiskas und Lowinskis, vielleicht auch Alonsos und Coras vor Augen. Ein Tyrann Metastasioscher Herkunft tritt uns in Almansor entgegen. Am Schlusse des Stücks überbietet er durch seine edle Gesinnung noch Ataliba, indem er nicht nur mit Zamori und Palmira Frieden schließt, sondern diesem sogar noch das eroberte Reich zurückgibt. Unter den Nebenpersonen begegnen uns sympathische Gestalten: Zamoris Mutter Juvassa und deren beiden Söhne Fulco und Kolmar. Das herzliche Verhältnis Zamoris zu ihnen bereichert den Charakter des Helden um neue Züge. Aus dem Oberpriester Karibbo machen die Librettisten nicht einen herrschsüchtigen Kleriker, sondern einen würdigen Vertreter einer religiösen Weltanschauung.

Die Sologesänge Zamoris und Almansors sind für die großen Sänger Crescentini und David geschrieben. Daraus erklärt sich auch die bravourmäßige Ausarbeitung der meisten Arien dieser beiden Partien. Von den Gesängen Zamoris (I, d dur, C, cantabile; a dur, C; es dur, C, Largo; c moll, C; II, g dur, 3/4, cantabile; es dur, 6/8, Larghetto) ist das es dur Stück des 1. Akts hervorzuheben. Zur Nachtzeit schleicht Zamori zu den Trümmern des zerstörten Tempels, um die Geliebte zu suchen. Bange Zweifel, ob Palmira sich gerettet oder den Tod durch das Schwert des Eroberers gefunden habe, quälen ihn. Im Orchester tauchen hier chromatische Gänge auf. Zamori ist entsetzt über den Anblick »rauchender Leichen und zerfleischter Gliedmassen« und flucht der Tat des Unmenschen. In den Streichern und Fagotten führt Mayr hier das Thema durch:
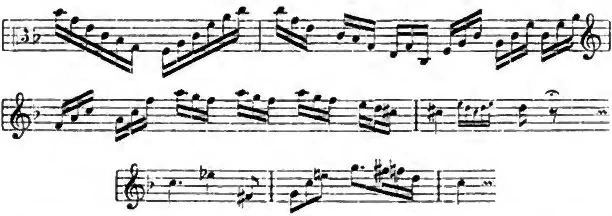


Zärtlich ruft Zamori nun der Geliebten. Mayr folgt mit der Musik der Handlung und verläßt die bisherige Tonart:



Aber keine Stimme antwortet Zamori. Schmerzlich bewegt eilt er fort. Dieses Gesangstück Zamoris ist einer jener großzügigen Gesangsmonologe, denen wir bei Mayr schon wiederholt begegnet sind. Der Tenorpartie des Almansor sind im 1. Akt zwei Gesangsstücke (»Cavatine«, es dur, C, maestoso; Arie, b dur, C, Andante) zugeteilt, die in gesanglicher Beziehung interessieren. In der »Cavatine« ist der Sturz der Singstimme vom hohen B ins tiefe C:
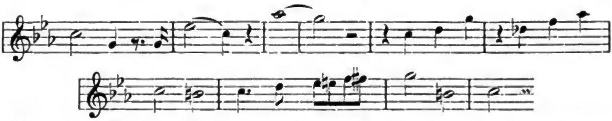


durch den Ausbruch der Freude Almansors über das glückliche Gelingen seines Eroberungszuges motiviert. Von den Sologesangsstücken Palmiras (I, c dur, 3/4, Larghetto; II, es dur, C, Largo; »Cavatine«, f dur, 6/8, Andantino) verdient die »Cavatine« des 2. Akts (10. Szene) Beachtung. Palmira hat nur mehr den einen Wunsch, in den Armen des Geliebten sterben zu können. Die Singstimme schlägt hier einen weichen, liedartigen Ton an. Die Streicher begleiten pizzicato; eine Soloviola mischt sich teils mit Passagen, teils mit selbständigen melodischen Phrasen ein:



Durch die solistische Einführung der Viola und die Ausnützung ihres Klangcharakters besonders in den hohen Lagen nimmt Mayr auf die schwermütige Stimmung der Palmira Rücksicht. Das Stück ist ein Vorläufer jener sentimental angehauchten Gesänge im Tanzrhythmus, welche italienische Komponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerne vor Todesszenen einschieben. Auch Verdis »Trovatore« (IV, Nr. 21) liefert hiefür ein Beispiel.

An mehrstimmigen Gesängen enthält der 1. Akt zwei Duette, der 2. Akt zwei Duette und ein Terzett. Die Stücke zeigen weder in vokaler noch instrumentaler Beziehung den Komponisten von einer neuen Seite. Von den Chorstücken ist das »Larghetto« der 15. Szene des 2. Akts (c moll, C) hervorzuheben. Soldaten führen den gefesselten Zamori zum
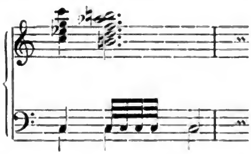
Tode und beklagen das traurige Schicksal des Helden. Mayr schreibt hier einen ungemein eindrucksvollen Trauermarsch, der in seiner scharfen Charakteristik und tiefernsten Stimmung die bisherigen Stücke gleichen Inhalts der französischen und italienischen Oper überholt und an Beethovensche Trauermusik heranreicht. Die Oboe beginnt das Thema vorzutragen,:
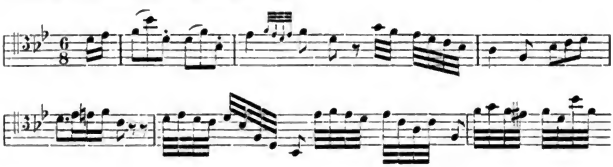


während die Violoncelli und ein Solokontrabaß pizzicato die gemessenen Schritte Zamoris und der Krieger zur Richtstätte nachahmen:
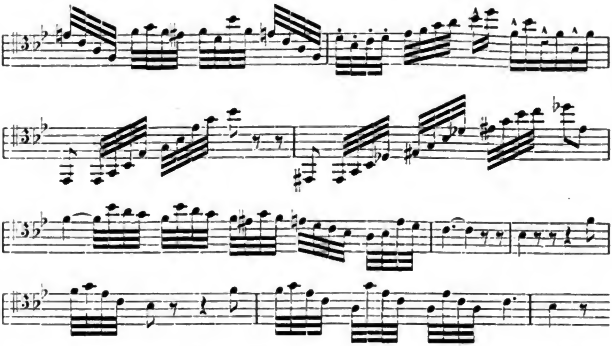


Der Doppelchor (je zwei Tenöre und Bässe) setzt nun in Oktaven ein und wiederholt das Thema, wobei die Oboe durch die Flöte, der Baß durch die Fagotte verstärkt werden. Diesem feierlichen Satz folgen Takte, deren scharf akzentuierte, verminderte Akkorde:



dem tiefen Schmerz Zamoris Ausdruck verleihen. Bei den Worten »contro te è vano l'ardire umano« moduliert Mayr nach esdur, bei den Worten »sono i tuoi strali sempre mortali« nach asdur. Der weiche asdur-Mittelsatz kontrastiert mit dem ernsten ersten Satz. Der 3. Satz bringt Teile des ersten. Die beiden Finales der Oper sind ausgedehnt. In instrumentaler Hinsicht ist das 1. Finale zu betrachten. Das »Larghetto« Almansors (bdur, $^6/_8$) enthält ein größeres bemerkenswertes Solo einer konzertierenden Klarinette:





Zu den Schlußsteigerungen zieht Mayr an Schlaginstrumenten außer den Timpani noch »Tamburro grande« und »Tamburro militare« heran.

Außer der Sinfonia (ddur), in der nach 29 Takten »Largo maestoso« ein graziöses »Andantino» mit einem Fagottsolo einsetzt, findet sich in der Oper an reinen Instrumentalstücken noch ein »Marcia militare« (esdur, C). Dieses Stück, das beim Siegeseinzug Almansors (I, 4. Szene) gespielt wird, ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Die nähere Bezeichnung »con bande«, die in die Partitur eingezeichnet ist, weist wohl darauf hin, daß ein Nebenorchester auf der Bühne postiert war. Die Art der Besetzung des Orchesters: »Petite flûte«, zwei Clarinetti (in B), zwei Clarini, Basson, Serpent, zwei Corni (in es), Gran cassa dürfte wohl erkennen lassen, daß ein Militärorchester auf der Bühne das Stück vortrug. Mercadante, Generali und Pacini haben später ebenfalls solche Sätze »con bande« geschrieben und mit ihnen Effekte erzielt.

Etliche Monate nach der erfolgreichen Aufführung des »Zamori« erlebte Mayr in Mailand mit einer neuen opera seria eine Niederlage. Diese neue Oper führte den Titel:

»*Eraldo ed Emma*«[1], opera seria die Rossi.

(Partitur unbekannt).

Der normannische Herzog Eraldo rettet seine Braut Emma, die Tochter des Conte di Teglas, dadurch aus den Händen des dänischen

1) Rollenbesetzung der Erstaufführung:

Eraldo	= Pietro Martucci;	Cimina	= Elisab. Gucci;
Emma	= Anna Cittadini;	Ateolfo	= Luigi Magrini;
Sermondo	= Massimil. Fidanza;	Oribando	= Guiseppe Tamagni.
Aldano	= Guido Bironsini;		

Eroberers Sermondo, daß er sich als Barde verkleidet und auf diese Weise in ihre Nähe gelangt. Gleichzeitig erhebt sich das normannische Volk und zwingt die Dänen zur Flucht. Hinsichtlich der Charakteristik der Personen, der Entwicklung der Handlung, der Ausführung der Szenen gehört das Libretto mit »Adelaide di Quesclino« und »Sciti« in eine Reihe. In der Art, wie Rossi am Schlusse eine allgemeine Versöhnung herbeiführt, zeigt er wiederum seine Abhängigkeit von Metastasio. Die Spannung, in der die »Ginevra« die Zuhörer bis zum Schlusse erhält, geht hier von der 21. Szene des 2. Akts an dadurch verloren, daß Eraldo die Geliebte noch zwei Szenen hindurch in überflüssiger Weise auf die Probe stellt.

Einen ähnlichen Stoff hat später bekanntlich Körner zu einem Opernlibretto: »Alfred der Große« verarbeitet. Auch Bartolomeo Merelli schrieb ein Textbuch »Alfredo il Grando«, das Mayr für das teatro della Nobile Società in Bergamo (1821) komponierte.

Über die Musik von »Eraldo ed Emma« läßt sich, wie schon oben erwähnt wurde, kein Urteil fällen. Es ist zu vermuten, daß sich Mayr die Gelegenheit, größere Gesangsmonologe und charakteristische Chöre zu schreiben, auch hier nicht entgehen ließ.

Der Mißerfolg in Mailand bewog wohl den Komponisten dazu, die nächste opera seria für Venedig zu schreiben. 1806 ging das neue Werk, das Mayr ein Honorar von 4500 L. eintrug[1]), im teatro Fenice in Szene:

»*Gli Americani*«[2]), melodrama eroico di G. Rossi.
(Partitur Mss. in der bibl. civica in Bergamo[3]).)

Rossi nahm den Stoff des Textes aus der peruanischen Geschichte. Der spanische Eroberer Gusmano sucht die Liebe Idalides, der Tochter des Indianers Montezo, zu gewinnen. Allein Idalide bleibt dem Führer der Indianer Zamoro treu und läßt sich auch nicht durch die glänzendsten Angebote Gusmanos dazu verleiten, von dem Geliebten abzufallen. Die edelmütige Haltung Zamoros im Verlauf des Kampfes macht auf den Spanier einen solchen Eindruck, daß er schließlich auf Idalide verzichtet und die beiden Liebenden mit einander vereinigt. Das Libretto ist eine Mischung von Szenen und Vorgängen aus den beiden Text-

1) Nachlaß in Bonate.
2) Rollenbesetzung der Erstaufführung:
Alvarez = Santi;
Gusmano = Marzocchi;
Zamoro = La Bassi;
Montezo = Moriconi;
Idalide = Pinotti;
Emira = Bassi.
3) Eine weitere Partitur im Studio Ricordi in Mailand.

büchern »Gli Sciti« und »Alonso e Cora«. Wie in den »Sciti« kämpft in den »Americani« ein Naturvolk gegen eine Kulturmacht. Der Schauplatz der Handlung ist in den »Americani« wie in »Alonso e Cora« Peru. Zamoro und Indatiro sind die Verkünder der Freiheit, der Humanität und Gerechtigkeit, die von den Vertretern der Kultur sich vorteilhaft unterscheiden. Ebenso wie Obeida opfert sich Idalide für den Geliebten. Montezo hat Ähnlichkeit mit Sozame und Palmoro. Auch an Atamaro und Gusmano finden wir gemeinsame Züge. Die Indianerchöre erinnern an die Skythenchöre.

Eine breitangelegte Sinfonia (es dur) leitet die Oper ein. Das »Largo maestoso« ist auf 30 Takte ausgedehnt. Das 1. Thema des folgenden »Allegro con brio«:



treffen wir schon in Beethovens im Jahre 1800 geschriebenen Klavierkonzert (op. 37), nur mit dem Unterschiede, daß es hier in es dur, bei Beethoven dagegen in c moll erscheint. Vielleicht ist Mayr durch den Wiener Aufenthalt im Jahre 1802 mit dem Beethovenschen Konzert bekannt geworden.

Der 1. Akt der Oper enthält an Sologesängen eine Arie Idalides (e dur, C, cantabile), zwei Arien Gusmanos (b dur, $^2/_4$, All° gracioso; c dur, C, Larghetto non tanto), ferner je ein Duett zwischen Idalide und Gusmano (c dur, C, moderato), Idalide und Zamoro (f dur, C, All° moderato). Der 2. Akt bringt je eine Arie der dalide (b dur, C, All° agitato), der Emira (f dur, C, All° moderato), des Montezo (d dur, $^3/_4$, Larghetto), des Gusmano (es dur, C, All° maestoso) und des Zamoro (f dur, C, Larghetto cantabile), ferner je ein Duett zwischen Gusmano und Zamoro (a dur, C, All° maestoso), Idalide und Zamoro (g dur, $^6/_8$, Andantino larghetto) sowie ein Terzett, das Idalide, Zamoro und Gusmano vereinigt. Diese Gesangsstücke, in denen häufig der Einfluß Mozarts zu Tage tritt, können es mit jenen der »Lodoiska« oder »Ginevra« nicht aufnehmen und fallen namentlich hinsichtlich der Charakteristik ab. In dem Gebet Montezos (II, 14. Szene) schlägt Mayr einen geradezu trivialen, fröhlichen Ton an, dessen ungünstiger Eindruck auch nicht durch die eingestreuten kurzen a moll Stellen beseitigt wird. Wie ergreifend wirken dagegen die Gesänge des unglücklichen Vaters in der »Ginevra«. Die Arien der sich für den Geliebten aufopfernden Idalide reichen nicht an die von Leidenschaft und Trauer erfüllten Gesänge der Lodoiska heran. Auch den Gesangsstücken Gusmanos fehlt jene Schärfe der Charakteristik, die z. B. die Partie des Polinesso auszeichnet. In instru-

mentaler Beziehung ist die Arie Gusmanos im 2. Akt zu nennen, in der 2 englische Hörner mit kurzen melodischen Soli der Singstimme folgen.

Der 1. Akt der Oper wird durch ein knappes, viersätziges Finale, der 2. Akt nur durch einen Jubelchor abgeschlossen. Der Chor kommt in der Oper sowohl in selbständigen Sätzen wie in Interjektionen zu Worte und ist stets für Männerstimmen geschrieben. Eine bedeutende Wirkung erzielt der »Coro di Americani« in der 1. Szene des 1. Akts. Kanonenschüsse schrecken die zum Gebet versammelten Indianer auf. Ein über einen Orgelpunkt auf a aufgebauter, durchweg im pianissimo gehaltener Chorsatz verrät ihre Unruhe. Die leisen, ruckweisen Schläge der Timpani und des »Tamberlano« verstärken den Eindruck des Schreckens. In scharfen Gegensatz zu diesem a moll Satz stellt Mayr einen freudigen Marsch in d dur, der das Herannahen der siegreichen Spanier ankündigt. Zwei Hörner und zwei Trompeten (in d) tragen hier das Thema vor. In der 15. Szene des 1. Akts trifft Emira, die Vertraute Idalides, mit Zamoro zusammen und meldet, daß ihre Herrin in den Palast der Spanier geschleppt worden sei. Zamoro ist über diese Tat des Eroberers entsetzt und gerät, als er an dem auf sein Betreiben angezündeten Palaste Flammen aufsteigen sieht, in Verzweiflung. Gleichzeitig ertönen aus dem Innern des Palastes die Rufe »Tradimento . . . soccorso . . « Beim Einsetzen des Chors gibt Mayr die Tonart (c dur) auf und bringt in scharfem Kontrast zu dieser, ähnlich, wie Mozart beim Kapitolsbrand seines »Titus« (I, Finale), in den Bläsern (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, vier Corni) einen verminderten Septimenakkord, den die Streicher in der Richtung nach abwärts in lebhafte Figuren zerlegen.

Wie aus der Statistik des 1. Abschnitts hervorgeht, hielt sich die Oper nicht lange. Das Stück ist eine jener im Zeitalter der Entdeckungen spielenden Opern, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts (z. B. Guglielmi »Fernando nel Messico« 1786, Portogallo »Fernando« 1798) auf den italienischen Bühnen erschienen.

d) Rückblick.

Mit dem Jahre 1807, in dem »Adelasia e Aleramo« auf der Mailänder Bühne erschien, geht die Glanzzeit der opere serie Mayrs zu Ende. »Telemaco«, »Adriano in Siria« und »Lodoiska« (1800) ausgenommen, spielt sich die Handlung der ernsten Opern Mayrs nicht, wie zumeist bisher in der opera seria, in drei Akten, sondern in zwei Akten ab. Diese Beschränkung der Aktzahl machte sich in der italienischen Oper in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts geltend. Wie z. B. Perelli (»Circe«), Boggio (»Teodolinda«), Liprandi (»la lanterna di Diogene«), so schrieben auch Sografi, Ferrara, Foppa, Rossi, Bernardoni

und Romanelli ihre Texte zumeist in zwei Akten und brachten dadurch im Äußeren ihrer Stücke einen Anschluß an die Form der damaligen opera buffa zustande.

Sografi verfolgte in seinen Operntexten keine festen Ziele. Während er in seiner opera buffa »I bagni d'Albano«[1] auf Goldini zurückgriff, holte er für das »drama serio per musica: »Giovanna d'Arco«[2] den Stoff aus der französischen Geschichte und tat es hierin dem französischen Librettisten Desforges gleich, der für Kreutzer (1790) denselben Stoff zu einem Textbuch verarbeitet hatte. Auch die beiden Libretti Sografis, die Mayr komponierte, lassen erkennen, daß sich ihr Verfasser den Prinzipien der damaligen französischen Oper genähert hatte, freilich nur soweit, als es die italienischen Theaterverhältnisse erlaubten. Dabei ging Sografi den italienischen Gepflogenheiten und Effekten, die sich seit Metastasio in die opera seria eingebürgert hatten, nicht ganz aus dem Wege. Sein Hauptverdienst als Librettist besteht darin, daß er sich denjenigen anschloß, die das Schema der neapolitanischen opera seria bereicherten und nach dem Vorbild der Franzosen dem Tanz und vor allem dem Chor in der italienischen Oper wieder zu ihrem Rechte verhalfen.

Der Chor war in der neapolitanischen Oper nahezu völlig aus dem musikalischen Drama verdrängt worden. Erst nach dem Abschwenken Piccinis zur Gluckschen Schule und dessen Erfolgen in Paris machten sich auch die Italiener wieder an Chorszenen[3]. Daß im Jahre 1781 der Chor in der italienischen Oper noch eine Seltenheit war, geht wohl daraus hervor, daß im Textbuch zu Anfossis drama per musica »Il trionfo d'Arianna«[4] dem Titel eigens die Worte »con balli e cori analoghi al soggetto« beigefügt sind. Von nun an werden die Chöre in den italienischen Opern häufiger. Tarchis »Ifigenia in Tauride« (1786) enthält bereits »Cori di Furie«, und Bianchis »Alonso e Cora« (1786)[5] »Cori di populo«, die wiederholt in die Handlung eingreifen. Gegen Ende des Jahrhunderts kommen dann an den italienischen Bühnen die Choropern in Schwung, und auch in die opere buffe zieht, wie wir früher bereits gesehen haben, der Chor ein.

Hatte sich Sografi den französischen Librettisten nur genähert, so trat Ferrara mit der »Lodoiska« direkt in ihre Fußstapfen. Wie Ferrara ließ Romanelli in »Adelasia e Aleramo« dem Chor einen weiten Spielraum und wählte für die Handlung einen historischen Hintergrund, der jedoch

1) Mit der Musik Ant. Capuccis 1794 in Venedig aufgeführt.
2) Mit der Musik Gaet. Andreozzis 1797 in Venedig aufgeführt.
3) Kretzschmar, a. a. O. S. 34.
4) Textbuch in der bibl. Marc. in Venedig.
5) Textbücher in der Bibliothek des liceo musicale zu Bologna.

nicht mehr der grauen Vorzeit oder dem Altertum entnommen war. Auch Foppa, dessen ernste Texte Mayr nur selten berücksichtigte, und Bernardoni, der sich in den »Misteri Eleusini« seinen Aufgaben weniger gewachsen zeigte, steuerten den französischen Vorbildern zu, konnten aber infolge des starken Einflusses, den noch Metastasio auf sie ausübte, keine einheitlichen Leistungen zustande bringen.

Allen diesen Librettisten lief Rossi den Rang ab. Bis Mayr den jungen Romani entdeckte[1]), blieben Rossis Texte diejenigen, die vorzugsweise und am häufigsten von dem Komponisten in Musik gesetzt wurden. Hatte Rossi schon in seinen für Mayr geschriebenen opere buffe durch manche feinere Züge die Texte gleichzeitiger Librettisten überholt, so übertraf er auch in seinen für Mayr geschriebenen opere serie durch die Wahl der Stoffe, die Ausführung der Handlung und die Gestaltung der Charaktere viele Fachgenossen seiner Zeit.

Rossi führt uns in seinen Texten nach Nordfrankreich (»Adelaide di Quesclino«), Schottland (»Ginevra di Skozia«), England (»Eraldo ed Emma«), in das Land der Skythen (»Sciti«), in den Peloponnes (»Argene«), nach Peru (»Americani«). Er verarbeitet entweder Vorgänge aus der Sage und Geschichte dieser Länder oder benützt jene dazu, um den Stücken einen lebhaften Hintergrund zu geben. Mit Ausnahme der »Argene« sind die Stoffe Werken französischer Dichter und Librettisten teils entnommen, teils nachgebildet. Auf französischen Einfluß sind auch die kriegerischen Aufzüge, die Naturerscheinungen sowie die Chorszenen, die sich in den Opern finden, zurückzuführen. In der Wahl eines exotischen Sujets berührt sich Rossi mit Previdali, sowie mit dem Verfasser der Oper »Alonso e Cora«. In der Ausführung der Szenen legt Rossi einen Blick für das Bühnenwirksame, sowie ein Geschick in der Anordnung an den Tag. Ebenso wie der Wohlklang der Verse, läßt aber auch die glückliche Lösung der Konflikte am Schlusse der Opern Rossis Abhängigkeit von Metastasio ersehen. Die Charakteristik der Personen gelingt zumeist dem Librettisten. Freilich unterscheiden sich die Hauptpersonen der einzelnen Opern nicht wesentlich von einander. Wie Adelaide, Obeida, Ginevra, Argene, Emma und Idalide mehr oder weniger einander ähneln, so sind auch die Helden und Intriganten der einzelnen Opern mit einander verwandt. Eine Ausnahme macht Rossi bei den Oberpriestern und Königen, die bald als herrschsüchtige Naturen, bald als friedliche Schwächlinge erscheinen.

Es waren ihrem Werte nach ungleiche Libretti, die Mayr zur Komposition vorlagen. Das alte, hergebrachte Schema der opera seria wurde in ihnen zwar nicht verändert, jedoch belebt. Dies geschah durch die

1) Branca. a. a. O. S. 116ff.

Verwendung des Chors. Daß die Versuche, das Schema der alten opera seria zu bereichern, glückten, ist aber nicht nur ein Verdienst der Librettisten, sondern auch Mayrs. Durch ihn wurden die Librettisten zu einer wirkungsvollen Einfügung von Ensembles und Chorszenen gleichsam erzogen.

Die Sinfonien der opere serie Mayrs bestehen wie die der opere buffe aus zwei Teilen. Nur in der Sinfonia zu »Lauso e Lidia« fehlt der 1. Teil. Die Mehrzahl der Stücke steht in ddur. In den teilweise weiter ausgedehnten, langsamen 1. Teilen herrscht das feierliche Element vor. Die bewegten 2. Teile haben fast durchweg einen fröhlichen, heiteren Charakter. Die Themen sind häufig trivial und kraftlos. Der Komponist verzichtet hier darauf, den Zuhörer auf die Handlung vorzubereiten. Eine Ausnahme hievon machen die Sinfonien zu »Saffo«, »Ercole in Lidia«, und besonders zu »Adelasia e Aleramo«. Die Vorzüge der Mayrschen Sinfonien zu den opere serie sind auf instrumentalem Gebiete zu suchen. Durch die solistische Behandlung der Bläser, die harmonischen und dynamischen Kontraste, die crescendo-Effekte sowie die eingeschobenen Sätze und Intermezzi graziösen Charakters heben sich die Stücke von vielen Opernsinfonien der damaligen Zeit vorteilhaft ab.

Von der Form der opera seria weicht Mayr bis ins Jahr 1807 nicht ab. Er teilt seine Partituren in Secco-Rezitative, begleitete Rezitative, geschlossene Gesangsstücke, und trennt die einzelnen Teile von einander. Die Secco-Rezitative haben keine individuellen Züge aufzuweisen, zeigen vielmehr die Einwirkung der »Neuneapolitaner« und werden öfters auch auf Szenen ausgedehnt, für welche die damalige Zeit bereits die Heranziehung des Orchesters forderte. Die begleiteten Rezitative gewinnen seit der »Adelaide di Quesclino« an Bedeutung und werden öfters nach dem Vorbild der großen Neapolitaner mit Arien oder ariosen Stellen zu größeren Gesangsmonologen ernsten Charakters verwoben.

An Sologesängen enthalten Mayrs opere serie Arien, Cavatinen und Rondos. Effektvolle Stücke, die vornehmlich auf die Gesangskunst der ersten Sänger und Sängerinnen berechnet sind, wechseln ab mit solchen, in welchen die Empfindungen und Gefühle der einzelnen Personen zum Ausdruck kommen. Die männlichen Hauptpartien schreibt Mayr in den opere serie fast durchweg für Sopranstimmen. Diese Rücksichtnahme auf die Kastraten zeigt, wie tief Mayrs Stücke noch in der alten Renaissanceoper wurzeln. Durch Mayrs Opern erhielt sich der Kastratengesang noch bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Am besten glücken dem Komponisten diejenigen Gesangsstücke, in denen sich Unruhe, Angst, Schrecken, Schmerz, Verzweiflung, Trauer und Resignation kundgeben. Für Freude und Jubel findet Mayr ebenso

sichere Töne wie für Wut und Leidenschaft. Dagegen mißlingen dem Komponisten nicht selten Arien, in denen die Personen ihre Sehnsucht nach Erlösung aussprechen oder kurz vor ihrem Tode an ihre Angehörigen noch Bitten richten. Hier nehmen die Gesänge oft einen fröhlichen Charakter an, oder die triviale Melodik nähert sich jenen larmoyanten Arien, welche die damalige Zeit der Empfindsamkeit in Italien liebte. Auch ein Mangel an dramatischer Kraft macht sich in Szenen höchster Erregung bisweilen fühlbar. Wie Mayr es hierin vielen seiner Zeitgenossen, Latilla, den »Neuneapolitanern« gleichtat, so überholte er sie nicht allein durch den vornehmen Ton, den er oft seinen Gesängen gab, sondern auch durch den Versuch, die Hauptpersonen der Stücke auch innerhalb der Arien durch die Gesangsmelodie zu charakterisieren. Hinsichtlich der Melodiebildung tritt in den Solostücken die Abhängigkeit von französischen und italienischen Tonsetzern, von Cherubini und besonders von Mozart zu Tage. Die melodische Abhängigkeit von Mozart hat Mayr mit Cimarosa, Winter und anderen Komponisten damaliger Zeit gemeinsam. Auch die mehrstimmigen Gesänge und die Chöre zeigen Mayr häufig als Eklektiker.

Die mehrstimmigen Gesänge werden zuerst in »Adelaide di Quesclino« häufiger. Von da ab sind Duette, Terzette, Quartette in den opere serie Mayrs nicht selten zu finden. Wie in den opere buffe, so ist auch in den opere serie die Behandlung der Singstimmen bald eine chormäßige, bald eine freie. Die Finales sind in der Ausführung ungleich gehalten. Die Schlußszenen, in denen die Handlung vorwärts schreitet, sind glücklicher gezeichnet als jene, in denen die Personen ihren seelischen Zuständen Ausdruck verleihen. Die Finales der 2. Akte, die Mayr auf Jubelchöre beschränkt, fallen vollständig ab.

Einen wesentlichen Bestandteil bilden in Mayrs opere serie die Chöre. Bevor Mayr noch seine erste opera seria geschrieben hatte, war der Chor schon öfters von Komponisten wie Anfossi, Tarchi, Bianchi, Marinelli, Paisiello, Zingarelli, Allessandri in die ernste Oper hineingezogen worden[1]. In der Art und Mannigfaltigkeit der Verwendung übertraf Mayr seine Vorläufer, in der Charakteristik kommt ihm unter den Zeitgenossen wohl nur Paer[2] gleich. Mayrs Chöre lassen sich in zwei Gruppen einteilen; in die eine gehören die selbständigen Stücke, in die andere die »Staffagenchöre«. Frische Jägerlieder und zarte Pastoralgesänge von deutscher Gemütstiefe stehen innig empfundenen Gebeten und weihevollen Trauerweisen von Gluckschem Ernste gegenüber. Chöre, in denen fremde Nationalität durch musikalische Mittel gezeichnet wird,

1) Textbücher in der Bibl. des lic. mus. Bologna.

2) Man vgl. den 2. Akt des »Achilles«.

wechseln mit Volksgesängen ab, deren Trivialität auch nicht instrumentale Pikanterien zu mildern vermögen. Auf einer anderen Seite stehen jene Stücke, mit denen der Chor sich in die Sologesänge einmischt oder diese begleitet. Die Mädchen nehmen an dem Geschick ihrer Herrin, die Krieger an dem ihres Führers teil; sie klagen und jubeln mit ihnen, geben ihnen Ratschläge oder spenden Trost. Mit diesen Chören hat Mayr, wenn auch indirekt, bis auf Peter Cornelius und unsere Zeit gewirkt.

Wie in der opera buffa, so liegt auch in der opera seria Mayrs Hauptstärke auf dem Gebiete der Instrumentation. Schon früher war dargelegt worden, wie Mayrs Orchestersatz sich von dem der meisten Neapolitaner unterscheidet und den Prinzipien der Mozartschen Instrumentation folgt. Mayr fand in seinen Bestrebungen, die einzelnen Orchesterinstrumente, besonders die Bläser, selbständiger zu behandeln und den instrumentalen Apparat in der opera seria zu neuer Bedeutung zu bringen, Mitarbeiter. Nasolini[1]), Cimarosa[2]), und Paër[3]) sind hier hervorzuheben. Mayr übertrifft sie meist in der Konsequenz und Eigenart der Orchestertechnik.

Mayrs Vorliebe für die Holzbläser zeigt sich auch in seinen opere serie. Mayr stellt gewöhnlich zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten und zwei Fagotte zusammen. Gerne gebraucht er die Klarinetten (in c, a, b), die nur in besonders zarten Stücken fehlen. Die Instrumente werden teils im Chor, teils solistisch verwendet. Mit und ohne Begleitung einzelner Blechinstrumente führt die ganze Gruppe Einleitungen und Sätze aus oder löst die anderen Instrumente ab. Die Solobläser werden zum Vortrag effektvoller Passagen wie ausdruckvoller Melodien herangezogen. Selten und nur zur charakteristischen Verstärkung der Flöten benützt Mayr die Pickelflöte. Dagegen legt er eine besondere Vorliebe für das englische Horn an den Tag, das konzertierend, häufiger aber melodieführend erscheint. Schon in der ersten opera seria Mayrs taucht das Instrument im Orchester auf, um von da ab nicht mehr aus ihm zu verschwinden.

Häufiger als in der opera buffa ist in der opera seria Mayrs der Gebrauch der Blechinstrumente. Die Hörner (in c, d, e, es, f, g, a, b) setzen nur in den Stücken aus, die für Streichorchester geschrieben sind. Sie dienen, zumeist zu einem Paar, zuweilen auch zu einem Quartett vereinigt, zur Melodieführung, rhythmischen Belebung und zur Akkordverstärkung. Verschiedene Male erfährt ein Solohorn auch eine kon-

1) Vgl. dessen »Semiramide«: I, 7. Szene; II, 7. Szene und 11. Szene.

2) Vgl. dessen »Orazi e Curiazi« (Kgl. Bibl. Dresden): I, 7. Szene: II, 3. Szene und 4. Szene, sowie »Artemisia« (ebenda) I, Introduzione, II, 3. Szene.

3) Vgl. dessen »Achilles«: I, Introduzione; I, 8. Szene; II, 8. Szene.

zertierende Behandlung. Die Trompeten (in c, d, es, a, b) werden bald zur Melodieverdopplung, bald zu rhythmischen Akzenten verwendet, aber auch ebenso wie die Hörner zur dramatischen Wirkung herangezogen. Hier kündigen sie eine Jagd- oder Kampfesszene, einen festlichen Aufzug oder eine unerwartete Rettung an oder weisen, mit den Hörnern und Holzbläsern antiphonierend, auf außerhalb der Bühne sich abspielende Vorgänge hin. Vorübergehend werden ein Trombone, eine Baß-Ophicleide oder ein Serpent zur Verstärkung der Bässe ins Orchester eingeführt. Erst in den opere serie Mayrs, die nach dem Jahre 1807 geschrieben sind (z. B. »La rosa rossa e la rosa bianca«, »Medea in Corinto«) spielen die Posaunen eine größere Rolle.

Da in den opere serie die ernsten und dunklen Szenen vorherrschen, treffen wir hier in den Streichern auch häufig feierliche Unisonos, geheimnisvolle Tremolos und langgehaltene Akkorde. Aber auch hier fehlen nicht die in der damaligen italienischen Oper unvermeidlichen pizzicato Stellen und glänzende Läufe. Außer einer Solovioline tritt eine Soloviola und ein Solovioloncello hervor. Auch ein Violoncellenterzett läßt sich nachweisen. Die Kontrabässe führen nicht selten lebendige, rasche Motive aus und nehmen an der thematischen Durchführung teil. Man sieht, wie Mayr im italienischen Opernorchester die Aufgaben des Streicherchores wesentlich vermehrt.

Außer den Bläsern und Streichern kommen in Mayrs Orchester noch die Harfe und das Schlagzeug zur Geltung. Die Behandlung der Harfe ist hier freier und effektvoller als in der opera buffa. Das Schlagzeug wird aus den Timpani und einem Tamburlano gebildet, zu denen einige Male auch ein Tamburo militare und Gran cassa treten. Die Anwendung des Schlagzeugs ist maßvoll und wird erst in späteren Opern (z. B. »Tamerlano«) von Mayr übertrieben.

Mayr benützt das Orchester nicht allein dazu, um die Begleitung der Gesänge glänzend und abwechslungsreich zu gestalten oder dramatische Momente hervorzuheben, sondern er verfolgt auch den Zweck, durch die instrumentalen Mittel die Stimmungen einzelner Szenen zu vertiefen. Durch die charakteristischen, schon in den Einleitungen hervortretenden Soli eines englischen Hornes oder einer Viola wird der Ausdruck der Wehmut, des Schmerzes, von dem die Gesänge erfüllt sind, wesentlich gesteigert, und der Zuhörer, schon ehe die Singstimme einsetzt, auf den Inhalt der kommenden Gesangsszene vorbereitet. Das schwärmerische Solo eines Violoncellenterzetts zu Anfang eines Liebesduetts vermag uns mehr zu sagen als eine lange Reihe von Worten. Das Unisono und Tremolo der Streicher mahnt uns an den Ernst der Situation. Hörner- und Trompetenrufe, sowie die Echos einzelner Instrumente versetzen uns in Jagd- und Waldesstimmung. Auch durch Klangvermischungen, wie

z. B. die Verbindung der Klarinetten mit den Violen, durch die tiefen Lagen der Holzbläser sucht Mayr zu wirken. Hier nähert er sich der Pariser Gluckschule, der Perez-Traiettaschen Richtung der neapolitanischen Opernschule.

Von selbständigen Orchesterstücken sind abgesehen von den Sinfonien effektvolle Märsche und instrumentale Schilderungen eines Kampfes, einer Jagd, eines Gewittersturms, eines Erdbebens zu nennen. Auch sie zeigen wiederum die instrumentale Eigenart des Komponisten, aber auch seine Abhängigkeit von Mozart und der französischen Schule. Durch Mayr dürften sich solche instrumentale Sätze in die italienische Oper eingebürgert haben.

Mayrs opere serie stehen auf einer höheren Stufe als seine opere buffe. Mit dem Zusammenbruch der alten Renaissanceoper gingen auch Mayrs Opern unter. Der Einfluß, den sie jedoch auf zeitgenössische und spätere Komponisten ausübten, erstreckt sich bis auf unsere Zeit herauf. Mayr half den Grundstein des modernen Opernorchesters legen.

Namenregister.